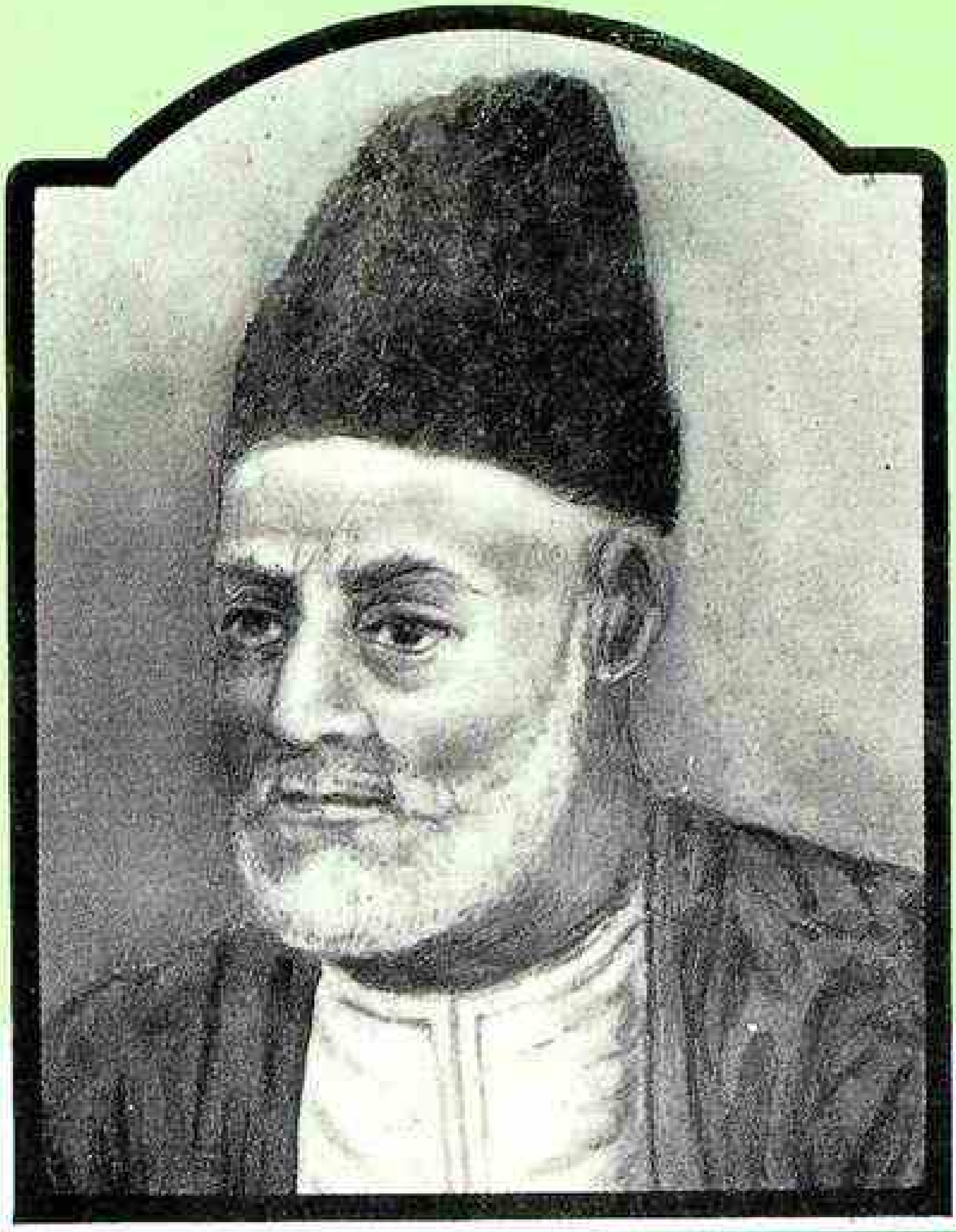
غالب پر چار تحریریں

شمس الرحمٰن فاروقی



غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

غالب پر چار تحریریں

شمس الرحمٰن فاروقی

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

Ghalib Par Char Tahreerein

By:

Shamsur Rahman Faruqi

سال اشاعت : ۲۰۰۱

بہ اہتمام : شاہد ماہلی

کمپیوٹر کمپوزنگ : محمد عمر کیرانوی

قیمت : ایک سو روپے

مطبوعہ : عزیز پرنٹنگ پریس، دہلی

غالب انسٹی ٹیوٹ،

ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی۔۲

انتساب

جناب قاضی عبدالودود (۱۸۹۶ تا ۱۹۸۴)

جناب مولانا امتیاز علی عرشی (۱۹۰۴ تا ۱۹۸۲)

اور

جناب مالک رام (۱۹۰۶ تا ۱۹۹۳)

کی ارواح پرانوار کی خدمت میں

اس تشکر کے ساتھ کہ ان بزرگوں کی رہنمائی کے بغیر غالب شناسی ادھوری رہتی:

گرچہ ہر قرنے سخن آرے بود

لیک گفت سالفاں یارے بود

فہرست

پیش لفظ

''غالب پر چار تحریریں'' اس کتاب کے مصنف جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا شمار اردو کے ممتاز نقادوں میں ہے اس کتاب سے پہلے بھی غالب پر لکھے گئے ان کے کئی مضامین علمی دنیا میں کافی مقبول ہوئے ہیں۔

غالب کی مقبولیت کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ نقادوں اور دانشوروں نے ہر زاویے سے ان کے فکر و فن پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ کچھ نقاد ایسے بھی ہیں جنہوں نے غالب کو خصوصیت کے ساتھ اپنا موضوع مطالعہ قرار دیا ہے اور ان کی تخلیق کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ جناب شمس الرحمٰن فاروقی بھی ان ہی ماہرینِ غالبیات میں سے ہیں جنہوں نے کلامِ غالب کے حوالے سے ہمیں مفید معلومات دی ہیں۔

تقریباً ڈیڑھ سو صفحے کی اس کتاب میں فاروقی صاحب نے چار موضوعات متعین کیے ہیں اور یہ چاروں موضوعات ایسے ہیں جن پر لکھنے والوں کی کمی ہے۔ ان کی پہلی تحریر جو سبک ہندی اور پیروی مغرب سے متعلق ہے جس میں انہوں نے مشرق و مغرب کے چند

اہم ناقدینِ غالب کی کتابوں کے حوالے سے تفہیم غالب میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔خصوصاً مشہور روسی نقاد Natalia Prigarina نتالیہ پری گارنا کی کتاب Mirza Ghalib ''مرزا غالب''، Ralph Russell and Khurshidul Islam رالف رسل اور خورشید الاسلام کی کتاب "Ghalib, life and letters" اور حالی و بجنوری کے نظریہ تنقید کو اپنی اس تحریر میں موضوعِ گفتگو قرار دیا ہے۔ان کی دوسری تحریر ''سوانح غالب کا ایک پہلو اور مالک رام'' ہے جس میں انہوں نے مالک رام کی غالب شناسی اور محققانہ اصول پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔آپ کی تیسری اور چوتھی تحریر بھی غالب کی شخصیت اور فن کے تعلق سے ہماری معلومات میں اہم اضافہ کرتی ہے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے لیے یہ افتخار کی بات ہے کہ ان کی دوسری کتاب اس ادارے سے شائع ہورہی ہے۔ ''تفہیم غالب'' کی بین الاقوامی شہرت کے بعد ہمیں پوری امید ہے کہ ان کی یہ کتاب بھی ادبی دنیا میں قدر کی نگاہوں سے دیکھی جائے گی۔ (ساتھ ہی ہم جناب شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے شکر گذار ہیں کہ انہوں نے اپنے بھرپور سلیقے اور نہایت حسن وخوبی کے ساتھ اس کتاب کو مکمل کر کے غالب شناسی کا حق ادا کر دیا ہے۔)

سید مظفر حسین برنی
چیرمین پبلی کیشن کمیٹی،
غالب انسٹی ٹیوٹ

HaSnain Sialvi

عرض مصنف

میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے ارباب حل وعقد پروفیسر نذیر احمد، جناب بدرڈرریز احمد اور جناب شاہد ماہلی، اور تمام دیگر حضرات کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ان تحریروں کو اشاعت کے لئے پسند کیا۔ ہر چند کہ اب غالب کے بارے میں کچھ کہنا چبائے ہوئے نوالوں کو دوبارہ چبانے کے برابر ہے، لیکن کہیں کہیں کبھی کوئی تازہ بات شاید ان اوراق میں آپ کو نظر آجائے تو میں اسے اپنی خوش قسمتی اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے محترم صاحبان بست وکشاد کے حسن نیت پر محمول کروں گا۔

اس مجموعے کا آخری مضمون (''خیال بند غالب'') میں نے ۲۲ فروری ۲۰۰۱ کو غالب لیکچر کی حیثیت سے غالب اکیڈمی، حضرت نظام الدین، نئی دہلی میں ''اردو غزل کے اہم موڑ، خطبۂ دوم'' کی شکل میں عرض کیا تھا۔ اس سلسلے کا پہلا لیکچر بھی اسی ادارے میں اور ایسے ہی موقع پر میں نے ہی ۱۹۹۶ میں نذر سامعین کیا تھا۔ یہ دونوں خطبات الگ سے کتابی صورت میں ''اردو غزل کے اہم موڑ'' کے تیسرے ایڈیشن کے روپ میں غالب اکیڈمی سے انشاء اللہ شائع ہوں گے۔ میں غالب اکیڈمی کے صدر جناب سید خواجہ حسن ثانی نظامی کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے زیر نظر کتاب میں بھی ''خیال بند غالب'' کی شمولیت کو منظور کیا۔

میں احمد محفوظ اور رحیل صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے کتاب کے پروف پڑھے اور اشاریہ تیار کیا۔

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، ۹ مارچ ۲۰۰۱

مطالعات غالب، سبک ہندی اور پیروی مغربی

غالب کے بارے میں دو قصے مشہور ہیں۔ اغلب، بلکہ یقینی ہے کہ دونوں بالکل جھوٹے ہیں۔ لیکن چونکہ ان سے ہماری تہذیبی روایت، ادبی نظریاتی شعور اور استناد کے اقتدار اور تصور پر روشنی پڑتی ہے، لہٰذا اپنی گفتگو انھیں قصوں سے شروع کرتا ہوں۔ پہلا قصہ یہ ہے کہ جب شیفتہ سفر حج میں تھے تو ان کی ملاقات ایک ایرانی سے ہوئی۔ شیفتہ چونکہ فارسی زبان و ادب میں مہارت تامہ رکھتے تھے اس لیے ان کی دوستی اس ایرانی سے ہوگئی۔ ایرانی نے ایک بار ان سے پوچھا کہ ان دنوں تمہارے یہاں سب سے اچھا فارسی شاعر کون ہے؟ شیفتہ نے بڑے شوق اور جذبۂ افتخار کے ساتھ دیوانِ غالب نکال کر اسے پیش کیا۔ ایرانی نے اسے ادھر ادھر سے الٹا پلٹا، چند شعر پڑھے، پھر منھ بنا کر یہ کہتے ہوئے واپس کر دیا کہ یہ شاعری تو سراسر مہمل اور بے تکی ہے۔ نہ زبان درست ہے نہ مضمون کا پتہ۔ شیفتہ بے چارے بہت خفیف ہوئے۔ دوسرا قصہ یہ ہے کہ ایک ایرانی نوجوان دلی میں کسی کتاب

فروش کے یہاں دیوانِ غالب خریدنے کے لیے گیا۔ (ساری گفتگو فارسی میں ہو رہی تھی۔) دوکان پر اس وقت اتفاق سے غالب بھی موجود تھے۔ کتاب فروش نے کہا کہ دیوان غالب تو نہیں لیکن فلاں فلاں (مثلاً صائب، غنی، عرفی) کے دیوان ہیں۔ نوجوان نے کہا ''نہیں مجھے صرف غالب کا دیوان درکار ہے، وہ قرم ساق خوب کہتا ہے۔'' کتاب فروش نے مسکرا کر کہا کہ دیوانِ غالب نہیں، ہاں خود غالب ضرور موجود ہیں، اور غالب کی طرف اشارہ کیا۔ وہ جوان بے حد اشتیاق کے ساتھ غالب سے ملا، لیکن ذرا شرمندہ بھی تھا کہ میں نے پیار سے سہی، لیکن غالب کو ان کے سامنے یوں ان جانے میں قرم ساق کہا۔ غالب نے کہا ''نہیں میاں۔ آج مجھے سچی تعریف اور قدر دانی ملی ہے۔''

شیفتہ والا واقعہ تو غالب کے کسی مخالف نے گڑھا ہے، خاص کر ایسا مخالف جو ان کے دعوائے فارسی گوئی کا منکر ہو۔ قصے کے فرضی ہونے میں بہر حال کوئی شک نہیں۔ اول تو یہی بات مستبعد ہے کہ کسی ایرانی ملاقاتی نے شیفتہ جیسے شخص سے ایسی توہین آمیز گفتگو کی ہو اور اگر ایسی بات کسی نے کہی بھی تو شیفتہ کوئی معمولی شخص نہ تھے، وہ فارسی کے عالم اور علوم متداولہ سے خوب واقف تھے۔ غالب تو اپنے دیوان میں وہ غزل ہی درج نہ کرتے تھے جو شیفتہ کو پسند نہ ہو:

غالب بہ فن گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او
ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

شیفتہ کے لیے قطعی ممکن تھا کہ اس ایرانی کو سخت جواب دیتے اور قائل معقول کرنے کی کوشش کرتے۔ رہا دوسرا قصہ، تو وہ یقیناً شیفتہ والے قصے کے جواب میں گڑھا گیا ہے۔ غالب کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ کتاب خریدتے ہی نہ تھے، چہ جائے کہ کسی کتاب فروش (اگر کتاب فروشوں کی دکانیں اس زمانے میں ہوتی تھیں) کی دکان پر جا کر بیٹھے رہیں۔

قصے دونوں فرضی سہی، لیکن قصے بلاوجہ نہیں بنتے یا بنائے جاتے۔ کسی تہذیب میں جو قصے اور لطیفے اور حکایات متداول ہوتے ہیں، وہ اس تہذیب کے تصور کائنات، غلط اور صحیح کے بارے میں اس کے معیارات اور اس کے معاشرتی ثقافتی اقدار کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ (مثلاً اگر معاشرے پر عورتوں کا تسلط ہوتا تو بیوی کی حماقت مآبی، اسراف بے جا، ضد اور تلون مزاجی کے لطیفے اس قدر عام نہ ہوتے اور مغربی معاشرے میں سب سے مقبول لطیفے بیوی کی والدہ کے خلاف نہ ہوتے۔) غالب کے بارے میں ان قصوں کے ذریعہ ہم انیسویں صدی کے بدلتے ہوئے تہذیبی اور ثقافتی منظرنامے کے بارے میں بعض اہم نتائج نکال سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ہندوستانی فارسی گو بذات خود مستند نہیں۔ اگر ایرانی کہہ دے کہ ہندوستانی فارسی گو کا کلام مجھے مطبوع طبع نہیں تو ہندوستانی فارسی گو کی وقعت صفر ہو جائے گی اور اگر ہندوستانی فارسی گو کو استناد حاصل کرنا ہے تو اسے ایرانی ہی سے رجوع کرنا ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مسعود سعد سلمان (وفات ۱۱۲۱) سے لے کر غالب (وفات ۱۸۶۹) تک کی مشق سخن گوئی اور ادبی روایت جو کوئی آٹھ سو برس کے عرصے کو محیط تھی، ہندوستانی شاعر کو وہ امتیاز نہ دلا سکی جو ایرانی کو از خود حاصل تھا۔ یعنی اقتدار و استناد ایران کا حصہ تھا اور محکومی و بے اعتباری ہندوستان کا مقدر تھی۔ اس بات سے کوئی غرض نہ تھی کہ غالب شاعر کس درجے کے اور کس مہارت کے تھے۔ غرض اس بات سے تھی کہ ایرانی ان کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔ اسی سے یہ دوسرا نکتہ بھی نکلتا ہے کہ ہندی مزاج (چاہے وہ ہندوستانی مسلمان کا ہی مزاج کیوں نہ ہو) اور ایرانی مزاج میں کچھ ایسا بعدالمشرقین ہے کہ ایرانی (چاہے وہ یہودی المذہب کیوں نہ ہو) فارسی شاعری کا حق ادا کر سکتا ہے، لیکن ہندوستانی اس سے قاصر رہے گا۔ تیسرا نکتہ یہ نکلتا ہے کہ ہندوستانی اگر دولسانی (bilingual) بھی ہو (یعنی اردو اور فارسی دونوں زبانیں مادری زبان کی طرح سمجھتا ہو، نہ

کہ ایسا شخص جو فارسی کا محض کتابی ماہر ہو)، فارسی محاورے اور زبان کو ''اہل زبان'' کی طرح نہیں برت سکتا۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ ہندوستانی چاہے ساری عمر فارسی پڑھنے لکھنے بولنے میں لگا دے، لیکن وہ فارسی میں ایسے تصرفات کا حق نہیں رکھتا جو ''اہل زبان'' ایرانی بچے بھی روز و شب عمل میں لایا کرتے ہیں۔

اس طرح کے عقائد کا انجام یہ ہوا کہ خود ہندوستانیوں کی نظر میں بیدل، غالب اور اقبال جیسے بڑے شاعروں کی فارسی پایۂ ثبوت سے ساقط قرار پائی۔ ''شعر العجم'' جیسی اقتدار دار کتاب میں بیدل کا صرف نام ایک دو جگہ آیا ہے۔ غالب تو اتنے کے بھی مستحق نہ ٹھہرے۔ واقف اور غنیمت اور بیغم اور برہمن وغیرہ کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔

عام طور پر لوگوں کا خیال ہے کہ مندرجہ بالا رویے اور صورت حالات ہندوستان میں بہت قدیمی ہیں۔ لیکن در حقیقت معاملہ بالکل مختلف ہے۔ خود ایرانی حضرات کی نظر میں ہندوستانی فارسی گویوں کی کوئی وقعت نہ ہو (وہ لوگ تو خسرو تک کی زبان میں کیڑے نکالتے ہیں جن کے بارے میں غالب کا فیصلہ تھا کہ اہل ہند میں امیر خسرو کے سوا کوئی مسلم الثبوت نہیں۔ میاں فیضی کی بھی کہیں کہیں ٹھیک نکل جاتی ہے۔ [''ٹھیک نکل جانا'' بات غلط ہو جانا۔]) لیکن اہل ہند اپنے بارے میں مطمئن تھے کہ فارسی زبان و ادب پر وہ بالکل اہل ایران کی طرح متصرف ہیں اور خان خاناں، بیدل، غنیمت، واقف، فیضی، ناصر علی سرہندی، خان آرزو، آزاد بلگرامی وغیرہ بھی اسی طرح مستند اور ''درست'' ہیں جس طرح حافظ، رومی، سعدی اور ان کے بعد کے سبک ہندی والے ایرانی اساتذہ درست ہیں۔ اٹھارویں صدی میں یہ خیال عام تھا کہ ہندوستانی نژاد فارسی گو اور ایرانی نژاد ہندوستانی فارسی گو (جیسے بیدل میرزا مظہر، برہمن، ناصر علی، ظہوری، اہلی، نوعی، آشنا، خالص، فیضی، سعیدائے اشرف، نعمت خان عالی، غنی) سب کے سب معتبر اور معتمد ہیں اور ان کا استعمال سند ہے۔ خان آرزو نے

اس سے بڑھ کر یہ کیا کہ ایرانی نژاد لغت نگاروں مثلاً محمد حسین تبریزی صاحب ''برہان قاطع''، جمال الدین انجو صاحب ''جہاں گیری'' اور عبدالرشید الحسینی صاحب ''رشیدی'' کے لغات مندرجہ بالا کا تنقیدی محاکمہ کیا اور اس طرح یہ ثابت کیا کہ لغت شناسی اور تحقیق الفاظ میں ان ایرانیوں کا درجہ ہندوستانیوں سے کم ہے۔ پھر انہوں نے شیخ علی حزیں کے کلام میں درجنوں اغلاط نکالے اور اس بحث پر ایک مستقل تصنیف ''تنبیہ الغافلین'' کے نام سے مرتب کی۔ یہ اور بات کہ خان آرزو کے حریف سیالکوٹی مل وارستہ نے شیخ علی حزیں کے دفاع اور خان آرزو کے رد میں اپنا رسالہ ''رجم الشیاطین'' لکھا، لیکن وہ ذاتی معاملہ تھا۔ ہندوستانیوں کو مستند قرار دینے میں وارستہ اور خان آرزو ہم خیال تھے اور وارستہ نے اپنے لغت ''مصطلحات شعرا'' میں متعدد ہندوستانیوں کے کلام سے بے تکلف استناد کیا ہے۔ پھر آنند رام مخلص کی ''مرآۃ الاصطلاح'' ہے۔ اس کے بارے میں نذیر احمد کا خیال ہے کہ اٹھارویں صدی میں کچھ فرہنگیں جن کا جواب اہل ایران آج تک نہ پیش کر سکے، ان میں 'مرآۃ الاصطلاح'' نمایاں مقام کی مالک ہے۔ سب سے بڑھ کر ٹیک چند بہار کی ''بہار عجم'' ہے جسے فارسی الفاظ و محاورات کا سب سے بڑا اور مکمل ترین لغت کہا جا سکتا ہے۔ بہار اور وارستہ دونوں نے خان آرزو سے استفادہ بھی کیا ہے اور اختلاف بھی۔ اپنے عظیم الشان لغت میں ٹیک چند بہار نے جگہ جگہ اپنے استاد خیر اللہ مہندس دہلوی کو ''خیر المدققین'' اور خان آرزو کو ''سراج المحققین'' کے نام سے یاد کیا ہے۔ علاوہ ازیں، بہار نے پرانے ایرانیوں یا ایرانی نژاد لغت رشرح نگاروں سے بھی اپنی تحقیق کے مطابق اختلاف کیا ہے۔

نقد شعر کے میدان میں آیئے تو شمس الدین فقیر کی ''حدائق البلاغت'' ہے جس میں عروض و بیان اور قافیہ کے بارے میں اجتہادی باتیں ہیں۔ سودا کا رسالہ ''عبرت الغافلین'' ہے جس میں انہوں نے فاخر مکین کے جواب میں ہندوستانی اور ایرانی شعرا کا

دفاع کیا ہے اور مکین کے اعتراضات کو بخوبی رد کیا ہے۔ انشا اور قتیل کی ''دریاے لطافت'' ہے جس کو لسانیات پر اردو کی اولین کتاب کہا جا سکتا ہے۔ اور جس میں علم بیان پر بھی گفتگو ہے۔ تخلیق کے میدان میں سرب سکھ دیوانہ جیسے جگت استاد ہیں۔ سودا ہیں جو اردو فارسی میں ذولسان ہیں، میر ہیں جو فارسی کے عمدہ شاعر اور اعلیٰ درجے کے فارسی نثر نگار بھی ہیں۔ بھوپت رائے بیغم بیراگی ہیں جنھوں نے ویدانت کے مسائل کو مثنوی رومی کے طرز پر ایک طویل مثنوی میں بیان کیا۔ محمد افضل سرخوش اور آزاد بلگرامی اعلیٰ درجے کے تذکرہ نگار اور غیر معمولی شاعر ہیں۔ خود بیدل ہیں اور پھر ان کے شاگردوں میں بندرابن خوشگو، اچل داس اور سکھراج سبقت ہیں۔ غرض کہ اٹھارویں صدی کے بارے میں ہمارے کتابی مورخ کچھ بھی کہیں، لیکن فارسی زبان و ادب کے اعتبار سے یہ صدی ہندوستانی خود اعتمادی کے قائم ہونے اور ہندوستان میں فارسی زبان شناسی، لغت نگاری اور فارسی میں تخلیقی کام کے سن بلوغ کو پہنچنے کی صدی ہے۔

تخلیق، تحقیق اور خود اعتمادی کے اس جوش کے بعد انیسویں صدی کے ہندوستانی فارسی حلقوں میں اعتماد کی کمی، ہندوستانی فارسی گویوں کی ناقدری اور فارسی کے عمومی زوال کی صورت عبرت انگیز اور حیرت خیز ہے۔ فارسی زبان و دراسات کے زوال کی ایک وجہ تو انگریز قرار دیے جا سکتے یں جنھوں نے ۱۸۳۵ میں فارسی کو سرکاری زبان کے مرتبے سے ہٹا دیا۔ لیکن ہندوستانی فارسی کے بارے میں رائے کی آب و ہوا میں تبدیلی کے لئے وجوہ تلاش کرنا آسان نہیں۔

ایک حد تک تو خود غالب اس کے ذمہ دار ٹھہرائے جا سکتے ہیں۔ اوائل عمر سے لے کر ۱۸۲۸۔۱۸۲۹ تک وہ بیدل کی گرویدگی کا اعلان بار بار کرتے رہے، اردو میں زیادہ اور فارسی میں کم۔ لیکن فارسی میں عملاً انہوں نے بیدل پرستی کا اظہار یوں کیا کہ بیدل کی

غزلوں پر غزلیں لکھیں۔ اپنی مثنوی ''چراغ دیر'' انہوں نے صاف صاف بیدل کے تتبع میں لکھی اور غالباً ملا سابق بنارسی کی مثنوی ''تاثیر عشق'' بھی ان کے سامنے تھی۔ (ملا سابق بنارسی دیار وامصار مشرق کے مشہور استاد، فارسی گو اور شیخ علی حزیں کے دوستوں میں تھے۔) ملحوظ رہے کہ ''چراغ دیر'' یا تو بنارس کے زمانۂ قیام کی یادگار ہے، یعنی جب غالب کلکتہ جاتے ہوئے بنارس میں ٹھہرے تھے یا پھر کلکتہ میں اپنی آمد کے فوراً بعد انہوں نے یہ مثنوی لکھی۔ ہندستانی فارسی گویوں سے غالب کی عقیدت کے مبدل بہ نفرت واستحقار ہونے کی وجہ مرزا قتیل تھے جن کی سند پر ایک صاحب نے غالب کے شعر میں ''ہمہ عالم'' کی ترکیب کو غلط ٹھہرایا تھا:

جزوے از عالم و از ہمہ عالم بیشم
ہم چو موے کہ بتاں را زمیاں بر خیزد

غالب نے کسی بنا پر محض قتیل سے انکار کرنا ٹھیک نہ سمجھا اور مصلحت اسی میں جانی کہ تمام ہندوستانی فارسی گویوں کے منکر ہو جائیں۔ ممکن ہے محفل میں (یا کلکتے میں) قتیل کے ماننے والوں کی تعداد بہت کثیر دیکھ کر غالب نے محض قتیل کو اپنے انکار کا ہدف بنانا خلاف احتیاط سمجھا ہو۔ بہر حال، مثنوی ''باد مخالف'' میں پھر بھی وہ بیدل کا لحاظ کر گئے اور ان کو واقف اور قتیل کے ساتھ نہ رکھا:

ہم چناں آں محیط بے ساحل
قلزم فیض میرزا بیدل

.....

گرچہ بیدل ز اہل ایراں نیست
لیک ہم چوں قتیل ناداں نیست

مگر آناں کہ پارسی دانند

ہم بریں عہد و رائے و پیمانند

کہ ز اہل زباں نہ بود قتیل

ہرگز از اصفہاں نہ بود قتیل

لاجرم اعتمادرانہ سزد

گفتہ اش استناد را نہ سزد

......

سخن است آشکار و پنہاں نیست

دہلی و لکھنؤ ز ایراں نیست

......

اے تماشائیان ژرف نگاہ

ہاں بگوئید حسبۃ للّٰہ

کہ چساں از حزیں بہ پیچم سر

آں بہ جادو دمی بہ دہر سمر

......

دامن از کف کنم چگو نہ رہا

طالب و عرفی و نظیری را

خاصہ روح و روان معنی را

آں ظہوری جہان معنی را

......

آں کہ طے کردہ ایں مواقف را
چہ شناسد قتیل و واقف را

غالب نے یہاں تو بیدل کو رعایتی نمبر دے کر پاس کر دیا، اور باقی ہندوستانیوں کو صاف راستہ بتا دیا کہ دہلی اور لکھنؤ ''ز ایران نیست''۔ لیکن بیدل کو قائم رکھنا اور باقی ہندوستانیوں کو ساقط رکھنا خلاف عقل تھا، لہٰذا انہوں نے اس مثنوی کے بعد کہیں نظم و نثر میں بیدل کی تعریف نہ کی۔ اپنے خطوط میں ایک آدھ بار بیدل کے شعر انہوں نے ضرور نقل کیے، لیکن ان کی فارسی کو مستند نہ مانا۔ مارچ/اپریل ۱۸۵۹ کے ایک خط میں عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں: ''ناصر علی اور بیدل اور غنیمت، ان کی فارسی کیا۔ ہر ایک کا کلام بہ نظر انصاف دیکھیے ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔'' رہے ہندوستانی لغت نویس، یا ایرانی نژاد ہندوستانی لغت نویس تو ان کے بارے میں غالب نے کچھ بھی نہ لگا رکھی۔ وہ تو صائب تک کو بعض اوقات اس بنا پر مسترد کر دیتے ہیں کہ ''صائب اگر چہ اصفہان نژاد تھا مگر وارد شاہ جہان آباد تھا، انتقام کشیدن و انتقام گرفتن دونوں بول گیا۔'' (ایضاً بنام عبدالغفور۔) ''وارستہ سیالکوٹی نے خان آرزو کی تحقیق پر سو جگہ اعتراض کیا ہے اور ہر اعتراض بجا ہے۔ بایں ہمہ وہ بھی جہاں اپنے قیاس پر جاتا ہے، منہ کی کھاتا ہے۔'' (ایضاً، بنام عبدالغفور۔) پھر لکھتے ہیں: ''فرہنگ لکھنے والوں کا مدار قیاس پر ہے، جو اپنے نزدیک صحیح سمجھا، وہ لکھ دیا۔ نظامی و سعدی وغیرہ کی لکھی ہوئی فرہنگ ہو تو ہم اس کو مانیں۔ ہندیوں کو کیوں کر مسلم الثبوت مانیں۔'' (بنام تفتہ مورخہ ۱۴ مئی ۱۸۶۵) اس کے باوجود جہاں انہیں من مانی کرنا ہوتی ہے، وہاں غالب ایرانیوں کو بھی نہیں بخشتے۔ صائب کا حال ہم اوپر لکھ چکے ہیں۔ ''بے پیر'' کے بارے میں وہ تفتہ کو لکھتے ہیں (قبل ۱۸۴۷) ''لفظ بے پیر تورانی بچہ ہائے ہندی نژاد کا تراشا ہوا ہے... مرزا جلال اسیر علیہ الرحمۃ مختار ہیں اور ان کا کلام سند ہے۔ میری کیا مجال ہے کہ ان کے

باندھے ہوئے لفظ کو غلط کہوں۔ لیکن تعجب ہے اور بہت تعجب ہے کہ امیر زادۂ ایران ایسا لفظ لکھے۔ ''یعنی ''امیر زادۂ ایران'' کو بھی یہ حق نہیں کہ کسی ایسے لفظ کو برت لے جو ہندیوں نے تراشا ہو۔ ہندیوں کا تراشا ہوا لفظ یا فقرہ گندہ ہی ہوگا۔ زبان کے حرکی عمل سے بے خبری جو غالب کے اس بیان سے مترشح ہے، اس پر مزید گفتگو بے کار ہے۔ اتنا کہنا کافی ہے کہ وہ اہل زبان ہی کیا جو ضرورت اور موقعے کے لحاظ سے الفاظ یا فقرے نہ وضع کر سکے یا دوسروں کے وضع کیے ہوئے الفاظ یا فقروں کو استعمال کرنے سے قاصر رہے؟

ایک دو اقتباسات اور ملاحظہ ہوں۔ (بنام تفتہ مورخہ ۴ اکتوبر ۱۸۶۱): ''میں ''برہان'' کا خاکہ اڑا رہا ہوں۔ ''چار شربت'' اور ''غیاث اللغات'' کو حیض کا لتا سمجھتا ہوں۔'' (بنام مرزا رحیم بیگ) ''یہ کیا بات ہے کہ جامع ''برہان'' کا ماخذ فرہنگ رشیدی و جہانگیری ہے۔ عبدالرشید کی کیا شیخی اور میاں انجو میں کیا پیری ہے؛ قطب شاہ و جہاں گیر کے عہد میں ہونا اگر منشاے برتری ہے تو بے چارہ جعفر زٹلی بھی فرخ سیری ہے۔'' پھر ''برہان قاطع'' کے قضیے میں انہوں نے مسلسل اس بات کا اعادہ کیا کہ اہل ہند کی فارسی بے وقعت ہے۔ (اور ظاہر ہے کہ ''اہل ہند'' سے ان کی مراد وہ لوگ بھی تھے جو ایرانی الاصل تھے لیکن ہندوستان میں رہ بس گئے تھے اور جنہوں نے فارسی زبان کی بعض بہت قابل قدر فرہنگیں مرتب کی تھیں، مثلاً محمد حسین تبریزی، جمال الدین انجوے شیرازی اور عبدالرشید الحسینی المدنی التتوی ۔ے)

''قاطع برہان'' کے رد میں سب سے مفصل اور مقتدر کتاب جو لکھی گئی وہ آغا احمد علی کی ''موید برہان'' (۱۸۶۶) تھی۔ چار سو سے زیادہ صفحات کی اس کتاب کے جواب میں غالب نے رسالہ ''تیغ تیز'' لکھا جو بمشکل ساٹھ صفحے کا ہے۔ اس میں مصطفیٰ خاں شیفتہ اور حالی جیسے شاگردوں اور نیاز مندوں کے بعض اقوال بھی از روے فتویٰ درج کیے۔ یعنی ایک

طرف تو خان آرزو کو غیر مستند کہا جا رہا ہے، جمال الدین انجو اور محمد حسین تبریزی کو پایۂ اعتبار سے ساقط قرار دیا جا رہا ہے اور اسی سانس میں خود اپنے شاگردوں اور نیاز مندوں کا قول بطور سند پیش کیا جا رہا ہے۔ اس طرح کے تضادات اور اغلاط کے باوجود غالب ہی کی بات چلی اور احمد علی کے اعتراضات اور استدراکات بے حقیقت رہے۔ یعنی ہندوستانیوں نے اپنی جڑ آپ ہی کاٹ دی اور اپنی ہی زبان سے خود کو غیر مستند اور غیر معتبر قرار دے لیا۔ آغا احمد علی کی کتاب کا اثر، بلکہ نام تک، نہ پھیلنے کی ایک وجہ حالی کا بیان بھی ہے۔ "یادگار غالب" میں حالی نے اس بات کا ذکر بالکل نہ کیا کہ غالب نے "تیغ تیز" میں انہیں بھی مفتی بنایا تھا۔ بلکہ اپنے عام مسلک کے خلاف حالؔی نے تمام مویدین "برہان قاطع" (اور مخالفین غالب) کے بارے میں تحقیری جملہ استعمال کیا: "ہندوستان کے پرانے تعلیم یافتہ جو آج کل ایک نہایت کس مپرسی حالت میں ہیں ان کے لئے کنج خمول و گم نامی سے نکلنے کا کوئی موقع اس کے سوا باقی نہیں رہا کہ کسی سر بر آوردہ اور ممتاز آدمی کی کتاب کا رد لکھیں اور لوگوں پر یہ ظاہر کریں کہ ہم بھی کوئی چیز ہیں۔"

موجودہ معلومات کی روشنی میں یہ کہنا تو مناسب نہ ہوگا کہ انیسویں صدی میں ہندوستانی فارسی گویوں کی اعتبار شکنی صرف اور صرف غالب کی وجہ سے (یعنی غالب کی رایوں اور فیصلوں کے باعث) عمل میں آئی۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ۱۸۲۸۔۱۸۲۹ سے لے کر ۱۸۶۹ یعنی دم آخر تک غالب نے ہندوستانی فارسی گویوں کو غیر معتبر اور غیر معتمد قرار دینے کی مہم چلائی۔ چالیس برس میں اس کا کچھ نہ کچھ اثر تو یقیناً پیدا ہوا ہوگا۔ شبلی کی مثال ہم دیکھ چکے ہیں کہ انہوں نے "شعر العجم" میں "غالب اور بیدل کا کوئی ذکر نہ کیا، تا بہ سرخوش و واقف و سرب سکھ دیوانہ وغیرہم چہ رسد۔ ایک بار شبلی کو لفظ "انداز" کے بارے میں محقق بات مطلوب تھی، تو ایک صاحب نے انہیں غالب کے ایک شعر کی طرف متوجہ کیا

جس میں یہ لفظ آیا تھا۔ شبلی نے جواب میں لکھا کہ غالب کا شعر ان کی نظر میں تھا، لیکن غالب چونکہ ''اہل زبان'' نہیں ہیں، اس لیے ان کے استعمال سے تشفی نہیں ہوئی۔ مولانا ضیا احمد بدایونی نے ساہتیہ اکادمی کے لیے فارسی شاعری کا ایک انتخاب ''سمن زار'' کے نام سے مرتب کیا۔ (اول اشاعت ۱۹۶۸) یہ انتخاب اب بھی بہت باا ثر اور مقبول ہے۔ اس میں غالب تو ہیں لیکن بیدل، غنؔی، واقفؔ، میرزا مظہر کسی کا پتہ نہیں۔

شبلی اور غالب کے مقابلے میں ہم اہل لکھنؤ اور اقبال کو پیش کر سکتے ہیں، کہ لکھنؤ والوں (بلکہ عام اردو والوں کو) اقبال کو مستند ماننے میں ہمیشہ تامل رہا ہے۔ سرور صاحب نے مجھ سے بیان کیا کہ ایک بار لکھنؤ میں بحث اٹھی کہ ''آویزش'' بمعنی ''جھگڑا، اختلاف'' صحیح ہے کہ نہیں۔ سرور صاحب نے فوراً اقبال کا شعر پڑھا (''بال جبریل''، نظم بعنوان ''پیر و مرید'')

تا کجا آویزش دین و وطن

جوہر جاں پر مقدم ہے بدن

تو سراج لکھنوی مرحوم نے فرمایا کہ اقبال مستند نہیں ہیں، کسی ''اہلِ زبان'' کا شعر سنایئے۔

انگریزوں نے ہندوستان میں فارسی زبان کی تعلیم کو نقصان ضرور پہنچایا لیکن ہندوستانی فارسی گوئی کی قدر شکنی میں ان کا ہاتھ نہیں نظر آتا۔ بلکہ انگریزوں نے تو ہندوستانی / ایرانی کا فرق بظاہر بالکل نہیں کیا۔ انہوں نے ہندوستانی فارسی گویوں کی شاگردی اختیار کی، انہیں کی طرح شعر گوئی کی۔ ۱۸۰۴۔۱۸۰۵ میں ہندوستان میں فارسی کا آخری بڑا لغت ''شمس اللغات'' ایک انگریز جوزف جینر (Joseph Jenner) کی فرمائش پر بعض ہندوستانی علما نے تیار کیا۔ انیسویں صدی میں ''برہان قاطع'' کی کم سے کم چار اشاعتیں عمل میں آئیں۔ ان میں سے دو اشاعتیں انگریزوں کے زیر اہتمام تھیں۔ فضل

علی نامی ایک شخص نے ۱۸۸۵ میں ایک فارسی انگریزی لغت شائع کیا اور اس کے دیباچے میں لکھا کہ ''مہربان برطانوی حکومت'' کے زیر سایہ انگریزوں میں فارسی کا ذوق بڑھ رہا ہے، وغیرہ۔ انگریزوں نے فارسی سے انگریزی میں ترجمے کو فروغ دیا۔ یعنی انگریزوں نے ہندوستانی فارسی ادب کو قائم و مقبول کرنے کے لیے بڑھ چڑھ کر کام نہ کیا ہو، لیکن انہوں نے ہندوستانی فارسی گویوں کو ہندوستانی فارسی کے بارے میں کسی احساس کم تری میں بھی نہ مبتلا کیا۔

بغاوت ۱۸۵۷ کے بعد ہندوستان کی سیاسی صورت حال تھوڑی بہت، اور ہندوستان میں انگریزوں کی ثقافتی صورت حال بہت کچھ بدلی۔ اب انگریزوں اور ہندوستانیوں کے مابین ربط کم ہونے لگا، ہندوستانی (خاص کر ہند+مسلم) ادب و ثقافت کے خلاف انگریزوں کا تعصب بڑھنے لگا، ہندوستانی طرز معاشرت انگریزوں کی محل سراؤں میں کم سے کم دکھائی دیتے دیتے چند ہی برسوں میں بالکل معدوم ہو گیا۔ لیکن اس سب میں کہیں یہ نظر نہیں آتا کہ انگریزوں نے ہندوستانیوں سے کہا ہو کہ تمہارا فارسی شعر و ادب پڑھنے پڑھانے کے قابل نہیں ہے، اصل فارسی تو ایرانیوں کی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ خود ہندوستانیوں کے دل میں اپنے خلاف نفرت اور اپنی اقدار کے بارے میں شک و شبہہ کا دور جو ۱۸۵۷ کے بعد زور و شور سے شروع ہوا (''آب حیات'' کو ہند+مسلم Self-hatred کا اچھا نمونہ کہا جا سکتا ہے) اس کی بنا پر ہندوستانیوں کو اپنا فارسی ادب بھی ایرانیوں کے مقابلے میں لچر اور کم وقعت معلوم ہونے لگا ہو تو اور بات ہے۔ تاریخ ہمیں بس اتنا بتاتی ہے کہ فارسی تو فارسی، اردو میں بھی فارسی روزمرہ اور اسلوب کی صحت اور درستی کا التزام جو ہمیں اٹھارہویں صدی میں بالکل نہیں ملتا، انیسویں صدی میں اچانک ہر طرف نظر آنے لگتا ہے۔ لوگ فارسی تراکیب کی سند مانگنا شروع کر دیتے ہیں، اس بات پر بحث کرنے لگتے ہیں کہ

فلاں لفظ فارسی میں فلاں معنی میں ہے یا فلاں طرح بولا جاتا ہے، اردو میں بھی ایسا ہی ہونا چاہیے۔ عروض اور قافیہ میں جو آزادیاں اٹھارویں صدی میں عام تھیں، انیسویں صدی کے اردو والے انہیں یک قلم ترک کر دیتے ہیں۔ بلکہ اپنی طرف سے بھی دس بیس پابندیاں عائد کر دیتے ہیں۔ غالب نے لکھا کہ جب کسی مصرعے میں الف گرتا ہے تو میرے سینے پر چھرا سا گرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ حضرت شاہ آسی سکندر پوری (۱۸۴۳ تا ۱۹۱۷) اس بات پر فخر کرتے تھے کہ میرے پورے کلام میں کہیں بھی الف دبایا ساقط نہیں ہوا ہے۔ ''فارسی'' الفاظ میں حرف علت کا سقوط بطور خاص جرم ٹھہرایا جانے لگا۔ میر عشق اور ان کے پیروؤں نے تو ''کھاتے ہیں''، جاتے ہیں''، ''کھاتی ہیں''، جاتی ہیں'' وغیرہ فقروں کو بھی بروزن فاعلن لکھنا اپنے اوپر حرام قرار دے لیا۔

یہ چیزیں کسی کائناتی پیمانے کے احساس کم تری اور خودنفریبی کی بنا پر پیدا ہوسکتی ہیں، لیکن خود اس احساس کم تری کا ہندوستانی بمقابل ایرانی فارسی کی بحث کا روپ لے لینا پھر بھی سمجھ میں نہیں آتا۔ بہر حال اس کا فوری نتیجہ غالباً یہ ہوا کہ ہندوستانی فارسی گویوں میں سے اکثر کو ترک کر کے ، نزاکت، خاص کر غالب پر توجہ ہوئی، اس امید میں کہ زبان کے بجائے مضمون اور ''فکر'' کے پہلوؤں کو آگے بڑھائیں تو شاید غالب کو بین الاقوامی محفلوں میں بار مل سکتا ہے۔ چنانچہ حالی نے ''یادگار غالب'' اور ''مقدمہ شعروشاعری'' میں کچھ اس قسم کا نظریہ قائم کیا کہ اگرچہ فارسی محاورہ اور لفظیات کے التزام میں غالب کسی ایرانی سے کم نہیں ہیں، بلکہ عام طور پر عرفی، نظیری، ظہوری وغیرہ سے بڑھ کر ہی ہیں، لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ (۱) غالب کے یہاں ''اصلیت'' اور ''جوش'' کی فراوانی ہے، یعنی ان کی شاعری ''سچی'' ہے۔ روایتی اردو فارسی شاعری کی طرح ''جھوٹ'' اور ''مبالغے'' پر مبنی نہیں ہے۔ (۲) غالب کے یہاں فکر اور ''تفحص کائنات'' (یہ اصطلاح حالی کی ہے) کا عنصر نمایاں

ہے۔ (۳) غالب کو روایت کا احترام ہے، لیکن وہ اندھے روایت پرست نہیں ہیں، بلکہ اپنی راہ آپ نکالنا پسند کرتے ہیں۔

یہ تینوں کی تینوں باتیں بیسویں صدی کے شروع میں نقد غالب کا وظیفہ رہیں (اور کتابی تنقید میں آج بھی نمایاں ہیں۔) حالی کی اس بات کو تو کسی نے نہ مانا کہ غالب کی فارسی ''اہل زبان'' اور ایرانیوں کے ہم پلہ ہے، لیکن ان کی یہ بات بہت چلی کہ غالب کا تذکرہ مغربی شعرا کے ساتھ ہو سکتا ہے۔ مغربی طرز تنقید سے غالب کو جانچیں تو غالب کا پلّہ ہلکا نظر نہ آئے گا، اور غالب کا مطالعہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ ''مانا کہ انگلش لٹریچر کی ترقی منتہائے کمال کو پہنچ گئی ہے اور ہمارے لٹریچر نے اسی کی بدولت کچھ عرصے سے آگے قدم بڑھانا شروع کیا ہے، مگر جب تک لوگ یہ نہ سمجھیں گے کہ ہم کو انگلش لٹریچر سے کون سی باتیں اخذ کرنی چاہئیں، اور اپنے قدیم لٹریچر سے کیا سبق لینا چاہیے، اس وقت تک ہمارا لٹریچر اصلی ترقی سے محروم رہے گا۔'' (''یادگار غالب''، اول ایڈیشن ۱۸۹۷ صفحہ ۴۲۸)۔

بہر طور، حالی نے ہندوستانی فارسی گویوں اور خاص کر غالب کی تنقید کو ایران پرستی کے اس قلادے سے نجات دلائی جو انیسویں صدی سے اور خود غالب سے، انہیں ورثے میں ملا تھا۔ ایران کے علی الرغم، انہوں نے تنقید اور خاص کر نقد غالب، کا رخ مغرب کی طرف پھیر دیا۔ اس کے نتائج بہت جلد سامنے آئے۔ عام طور پر لوگ بجنوری اور حالی میں بڑا بعد زمانی فرض کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ''محاسن کلام غالب'' (۱۹۲۱) اور ''یادگار غالب'' (۱۸۹۷) میں پچیس سال کا بھی فرق نہیں۔ اس سے خاصا زیادہ فرق تو آل احمد سرور کی ''نئے اور پرانے چراغ'' (۱۹۵۱) اور محمد حسن عسکری کی ''جدیدیت، یعنی مغرب کی گمراہیوں کا خاکہ'' (۱۹۷۹) میں ہے۔ ''بجنوری نے حالی کے اصولوں اور اشاروں پر چلتے ہوئے ایسی تنقید لکھ دی جو بعض اعتبارات سے ''یادگار غالب'' سے بھی زیادہ باا ثر ثابت

ہوئی۔ ''محاسن'' میں حسب ذیل قسم کے جملے قدم قدم پر ملتے ہیں:

صلاح الدین خدا بخش نے غالب کا مقابلہ ہائن رش ہائی[۲] نے المانوی شاعر سے کیا ہے۔ کہاں ہائن رش ہائی نے محض مغنی... کہاں غالب جو دنیا کو اطلس[۳] کی مثال اپنے شانوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ (۳۷)

غالب اور گیٹے دونوں کی ہستی انسانی تصور کی آخری حدود کا پتہ دیتی ہے... تہذیب، تمدن، تعلیم، تربیت، فطرت کوئی زندگی کا ایسا پہلو نہیں جس پر دونوں کا اثر نہ پڑا ہو۔ (۳۷۔۳۸)۔

شیکسپیئر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے۔ یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے (۴۵)

ططیان[۴] (Titian) کے رنگوں میں بھی وہی سکون ہے جو اس کی جنبش موقلم میں ہے اور گاگین[۵] (Gaugin) کے رنگوں میں بھی وہی ہیجان ہے جو ارتعاش اس کے تخیل میں ہے۔ مرزا نے خود آفریدہ تشبیہات اور استعارات کا اس بے تکلف انداز سے استعمال کیا ہے کہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا یہ ہمیشہ سے ہماری زبان میں موجود تھے اور ہزار بار کے سنے ہوئے ہیں۔ (۴۷)[۶]

حالی اور بجنوری کے قائم کردہ غالب کی نئی تنقید سے غالب اور کلاسیکی اردو فارسی شاعری کو جہاں بہت سے نقصان ہوئے، وہاں کئی فائدے بھی ہوئے۔ سب سے پہلا فائدہ تو یہ ہوا کہ غالب کو مغربی شاعر کی طرح پڑھا جانے لگا اور ان کے موازنے بیدل و عرفی و طالب آملی سے زیادہ گوئٹے، ورڈزورتھ اور شیکسپیئر سے ہونے لگے۔ یعنی غالب کو مغربی ایوان

میں بٹھا کر دیکھنا ممکن ہو سکا۔ اسکا سب سے بڑا فائدہ مغربی طالب علموں اور ماہرین کو ہوا جن کے لیے کلاسیکی یا روایتی طرز کا مطالعہ بے سود، یا نامفہوم، یا بہت مشکل تھا۔ پھر یہی بات اردو فارسی کے ہندوستانی طالب علموں اور نقادوں پر صادق آنے لگی۔ یعنی غالب ہمارے لئے ہندوستانی شاعر بھی رہے اور مغربی شاعر بھی بن گئے۔ فلسفۂ کلام غالب، غالب کی شاعری میں خودداری، خود پسندی، علو ہمتی، بلند حوصلگی، غالب اور انسان دوستی وغیرہ موضوعات کا چلن ہوا اور غالب کو سمجھنے کے لیے کسی داخلی، اندرونی نظارے Insider's view کی ضرورت نہ رہی۔ بالفاظ دیگر، مغربی ماہرین اور علما، جن کے لیے غالب کو سمجھنا عام حالات میں بہت مشکل ہوتا، اب غالب کے بارے میں آسانی سے کلام کرنے لگے۔ غالب اور اہل غالب کا اس میں یہ فائدہ تھا کہ غالب کے بارے میں غور وفکر کرنے کے نئے طریقے اور نئے راستے ہاتھ آئے اور غالب کی عظمت کا ایک اور ثبوت ملا۔ پھر لطف یہ کہ اس بحث میں پڑنے کی ضرورت نہ رہی کہ غالب کی کون کون سی تراکیب اور استعارے اور فقرے ایرانی فارسی کے معیار پر کھرے اترتے ہیں۔ عام طور پر ہندوستانی فارسی گو کا بازار تو سرد کا سرد رہا، لیکن غالب کا نرخ ان اجناس کی بنا پر اونچا ٹھہرا جو مغربی طرز کے مطالعے کی بنا پر لوگوں نے ان کے یہاں دریافت کی تھیں۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ حالی اور بجنوری کے بغیر غالب کو وہ شہرت ملتی جو انہیں ملی۔ وہ یقیناً اس شہرت، بلکہ اس سے بھی زیادہ کے مستحق ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ غلام ملک، پس ماندہ اور شکست خوردہ تہذیب اور احساس کم تری سے کچلی ہوئی ادبی قوم میں از خود یہ جرأت نہ پیدا ہوتی کہ وہ غالب کو دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں بٹھا دے۔ یہ درست ہے کہ غالب کے کلام میں بیسویں صدی کی پیش آمد بہت ہے، لہٰذا یہ زمانہ انہیں اپنوں ہی میں سے سمجھتا ہے۔ لیکن غالب کے یہاں بیسویں صدی کے ذہن یا جدید ذہن کی دریافت تو حالی اور بجنوری نے ہی کی تھی۔

غالب نے اپنی چھوٹی چھوٹی خودنوشتیں جو دو تین جگہ لکھی ہیں، ان سے قطع نظر کریں تو ''یادگارِ غالب'' ان کی پہلی سوانح حیات ہے۔ اس کے بارے میں حالی نے آخر کتاب میں صاف لکھ دیا تھا کہ یہ اقتضائے طبیعت اور جوشِ محبت کی بنا پر لکھی گئی ہے۔ لہٰذا لازمی تھا کہ ''یادگار'' میں غالب کے کردار و کوائف کے وہ پہلو کم سے کم نمایاں کیے جائیں جن سے غالب کی شخصیت پر کسی قسم کی ضرب پڑتی ہو۔ بعد میں یگانہ نے رباعیوں اور مختصر نثری تحریروں کے ذریعہ غالب کو برا بھلا کہنے میں کچھ کمی نہ کی، لیکن ان کی تحریر میں ذاتی تعصب اور احساسِ کم تری کا تیزاب زیادہ تھا، تنقید کا آبِ زلال کم۔ مغربی انداز کو شعوری طور پر اختیار کرنے والوں میں ڈاکٹر عبداللطیف سرفہرست ہیں۔ انہوں نے اپنی کتاب Ghalib: a critical appreciation of his life and Urdu verse (مطبوعہ ۱۹۲۸) میں غالب پر سخت نکتہ چینی کی لیکن ان کے یہاں مغربی انداز سے زیادہ مغرب زدہ احساسِ کم تری نظر آتا ہے۔ غلام رسول مہر (اول ایڈیشن ۱۹۳۶) نے محتاط توصیف کا انداز اختیار کیا۔ لیکن چونکہ انہوں نے غالب کے اردو فارسی خطوط سے خوب استفادہ کیا تھا، اس لیے ان کی سوانح عمری کا رنگ بھی مغربی رنگ سے قریب ہے۔ مہر نے حالی کی ایک دو غلطیاں بھی دبی زبان سے گنوائی ہیں، لیکن بقول شیخ محمد اکرام ''شاید انگریزی تعلیم اور مغربی طرزِ تنقید کے پرستار بھی اس امر سے متفق ہوں گے کہ تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی غالب کے متعلق بہترین کتاب ایسے شخص کی لکھی ہوئی ہے جو انگریزی سے قریب قریب نابلد تھا، یعنی حالی۔''[۲۲]

شیخ محمد اکرام کی ''آثارِ غالب'' پہلے ''غالب نامہ'' کے نام سے ۱۹۳۷ میں چھپی اور ۱۹۳۹ میں ''آثارِ غالب'' کے نام سے نئی شکل میں نئی کتاب کے روپ میں لاہور سے شائع ہوئی۔ اس کا ذیلی عنوان ہے: ''مرزا اسد اللہ خاں غالب کی زندگی اور تصانیف کا

تفصیلی مطالعہ، جدید علم نفسیات اور فن تنقید کی روشنی میں۔'' آج جس قسم کی سوانح عمریاں مغرب میں لکھی جا رہی ہیں (بعض لوگ انہیں Psychobiography کہتے ہیں) اور ان میں جس طرح صاحب سوانح کے ذاتی (اکثر ناگفتنی) حالات کرید کرید کر لکھے جاتے ہیں، ان کے سامنے ''آثار غالب'' بہت سیدھی سادی اور بے رنگ، لیکن اپنے زمانے کی اکثر انگریزی سوانح عمریوں سے بھی زیادہ صاف گو ہے، اور یہ بڑی بات ہے۔

شیخ محمد اکرام اور ان کے بعد خورشید الاسلام اور رالف رسل کی وسیع و عریض کتاب Ghalib, Life and Letters (اول ایڈیشن ۱۹۶۹) میں یہ کم زوری مشترک ہے کہ تینوں حضرات کلاسیکی غزل کی شعریات سے بڑی حد تک نابلد ہیں۔ لہٰذا ان کے لیے شاعری اور سوانح میں فرق کرنا بعض اوقات مشکل ہو جاتا ہے۔ رسل اور اسلام کا انداز تحسینی ہے اور شیخ اکرام کہیں کہیں مربیانہ لہجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ دونوں رویے ایک حد تک مغربی طرز فکر کا نتیجہ ہیں۔ رسل اور اسلام کا انداز فکر غالباً یہ ہے کہ ہم یہ سوانح حیات غالب کے خطوط کی روشنی میں مرتب کر رہے ہیں، اور یہ ان لوگوں کے لیے ہے جو اردو سے بالکل یا کم و بیش ناواقف ہیں۔ لہٰذا اس میں ایسی باتیں نہ ہوں گی جو خطوں سے مستنبط نہ ہو سکیں اور ایسی باتیں بھی نہ ہوں گی جو کسی تنازعہ کو راہ دیں۔ رسل اور اسلام نے غالب کی شاعری کے بارے میں الگ سے کتاب لکھنے کا جو منصوبہ بنایا تھا وہ ابھی تک شرمندۂ تکمیل نہیں ہوا ہے۔ زیر بحث کتاب میں غالب کی شاعری یا نثر پر کوئی اظہار خیال نہیں۔ شیخ اکرام نے غالب کی ''نیچرل شاعری'' کے بارے میں لکھا ہے: ''ان کے ہاں نیچر فقط ایک دلچسپ شاعرانہ موضوع ہے... مرزا کو نیچر سے وہ والہانہ دل بستگی نہ تھی جو ورڈز ورتھ کو تھی۔ لیکن جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، نیچرل شاعری کی نشو و نما ایک شاعر کے ماحول پر منحصر ہے۔[۵] ''یعنی غالب بے چارے شہری آدمی تھے، انہیں دیہات اور صحرا اور جنگل سے کیا واسطہ

ہو سکتا تھا؟ حالانکہ ظاہر ہے کہ نام نہاد ''نیچرل شاعری'' کا غالب کے یہاں فقدان دراصل شعر کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں مغرب سے مختلف خیالات و اصول کے باعث ہے، نہ کہ ان کے ''شہری'' ہونے کے باعث۔

غالب کی ''عشقیہ'' شاعری کے بارے میں شیخ صاحب کا خیال ہے کہ زیادہ تر اشعار میں ''محبت کی خیالی اور رسمی تصویریں ہیں''۔ ان اشعار میں غالب کی زندگی کے شخصی واقعات یا محبت کے متعلق اس کا خاص نقطۂ نظر نہیں ڈھونڈا جا سکتا۔ یہ اشعار ذہنی مشق کی مثالیں ہیں۔..... یہ اشعار کسی اہم نفسیاتی حقیقت یا قلبی واردات کا اظہار نہیں۔''[۹] یہاں بنیادی بات یہ ہے کہ غالب جس شعریات کے پیرو اور پابند تھے اس میں نفسیاتی حقیقت یا شخصی واقعات یا قلبی واردات وغیرہ کا بیان کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا۔ غالب کی ''عشقیہ'' شاعری بائرن کی شاعری نہ تھی جس کے بارے میں بائرن نے لکھا ہے کہ ''شاعری تخیل کا پگھلا ہوا لاوا ہے جس کے پھٹ پڑنے سے زلزلے کا سدباب ہو جاتا ہے۔''[۱۰] اور نہ یہ ورڈزورتھ کی شاعری تھی جس کے بارے میں ورڈزورتھ کا خیال تھا کہ ''شاعری وہ جذبات ہیں جنہیں ہم عالم سکون میں دوبارہ اپنے حافظے میں مجتمع کرتے ہیں''[۱۱]۔ شیخ اکرام نے ''جدید فن تنقید'' سے انگریزی کی رومانی تنقید مراد لی، لہٰذا ایسی غلطیاں یا غلط فہمیاں لازمی تھیں۔

نتالیا پری گارنا کی روسی تصنیف ''مرزا غالب'' کا نہایت سلیس اور دلکش اردو ترجمہ (از اسامہ فاروقی) ہم ماہ نامہ ''سب رس'' حیدرآباد میں پڑھتے رہے ہیں۔ یہ کتاب کئی لحاظ سے دلچسپی کی حامل ہے۔ اول تو یہ کہ روسی زبان میں یہ غالب کی پہلی مفصل سوانح عمری ہے۔ دوسری غیر ملکی زبانوں میں جو سوانح عمریاں ہیں (مثلاً ''رسل اور خورشید الاسلام کی (Ghalib: Life and Letters) وہ پری گارنا کی کتاب کے مقابلے میں ذرا محدود

ہیں، کیوں کہ پری گارنا نے اپنی کتاب میں نفسیاتی، سیاسی، تاریخی اور تہذیبی پس منظر کو بھی پیش کیا ہے۔ انہیں غالب سے اتنی ہی محبت ہے جتنی شیخ اکرام، رسل اور خورشید الاسلام کو ہے (بلکہ پری گارنا کی عقیدت ان لوگوں سے شاید کچھ بڑھ کر ہی ہوگی۔) پھر بھی، انہوں نے غالب کی عیب پوشی کی ہے نہ عیب جوئی، بلکہ سب معاملات کو سیدھے سچے طور پر اپنے نقطۂ نظر سے بیان کر دیا ہے۔ مارکسی طرز فکر اور مکتب خیال کی پروردہ ہونے کی وجہ سے انہوں نے تاریخ کے سلسلے میں مارکسی مصنفین، مثلاً کنور محمد اشرف، اور خود مارکس سے خوشہ چینی کی ہے، لیکن وہ ان کی اندھی مقلد نہیں ہیں۔

ایک بہت اہم بات یہ ہے کہ نتالیا پری گارنا کلاسیکی اردو فارسی کی شعریات سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتی ہیں۔ انہیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ شاعری تہذیب کا اظہار ہوتی ہے، نہ کہ سماجی حالات کا مشینی خود کار انعکاس۔ (واضح رہے کہ جدید مارکسی نقادوں، خاص کر لوسیین گولڈ مان Lucien Goldman نے اس بات سے انکار کیا ہے کہ ادب میں سماجی حالات کا مشینی خود کار انعکاس ہوتا ہے۔ لیکن آج بھی ہمارے یہاں کے ''ترقی پسند'' نقاد اس مفروضے کے موید معلوم ہوتے ہیں۔) پری گارنا کو اس بات کا بھی پورا احساس ہے کہ ہمارے یہاں قبل جدید معاشرے میں شاعر کا مقام یہ تھا کہ وہ معاشرے کا ایک کارآمد فرد تھا، اور اس کا کام تھا شعر کہنا[۲۲]۔ لہٰذا شاعری صناعت تھی اور شاعر صناع۔ (''صناع'' بمعنی اہل حرفہ یا پرولتاری نہیں، جیسا کہ محمد حسن سمجھتے ہیں، بلکہ بمعنی باہنر شخص)۔ شاعر چونکہ لفظوں کا کام کرتا تھا اس لیے اس کے یہاں مہارت اور ہنرمندی میں حکمت اور عقل بھی شامل ہوتی تھی۔ لہٰذا اگر شاعر قصیدہ لکھ رہا ہے تو وہ جھوٹ کا کاروبار نہیں کر رہا ہے اور نہ ایسا کوئی ''ناپاک دفتر'' تیار کر رہا ہے جو ''عفونت'' میں ''سنڈاس سے بدتر'' ہے۔ وہ محض اپنی مہارت اور حکمت کا اظہار کر رہا ہے، تاکہ وہ روزی کما سکے اور دنیا پر اپنے کمال کا

سکہ بٹھا سکے۔ پری گارنا کہتی ہیں (باب ۱۳):

> متاخر جاگیردارانہ سماج کے تاریخی حالات میں اور اس سماجی نظام کے آدرشوں اور معیارات اور ادب کی نسبت سے روایت کے مطابق کیے جانے والے تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھیں تو یہ نقطۂ نظر بالکل فطری تھا (یعنی ''ادبی مشاغل'' سے حاصل ہونے والی کمائی کے بارے میں عملی اور غیر رومانی نقطۂ نظر) ادبی پیشے کی ایک نوع کے طور سے قصائد کے ذریعے رقم کا حصول روایت کے مطابق ایک قابل قبول امر سمجھا جاتا تھا۔ ورنہ اس بنیاد پر تو بادشاہوں کے لیے تاج بنانے والے سناروں اور زردوزی کے کام کے چوغے سینے والے درزیوں پر بھی ... گھٹیا زمانہ سازی کا الزام عائد کیا جاسکتا ہے۔

جس طرح کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو صحیح طور پر بیان کرنے کی پہلی کوشش اس غزل کے پاس داروں اور ورثا نے نہیں، بلکہ ایک غیر ملکی (اطالوی) ماہر الیساندرو بوسانی Alessandro Bausani ۱۹۲۱ تا ۱۹۸۸) نے کی (ملاحظہ ہوں ''اردو غزل'' اور ''غزل'' پر اس کے مضامین جو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام میں شامل ہیں) اسی طرح قصیدے کے بارے میں یہ حقیقت اردو والوں نے نہیں بلکہ پری گارنا نے سب سے پہلے بیان کی ہے کہ قصیدہ جھوٹ کی پوٹ اور ذہنی وروحانی دیوالیہ پن کا مظہر نہیں تھا، بلکہ ایک فن تھا، ایک ماہرانہ اور پیشہ ورانہ کاروائی تھی، جس کے اپنے آداب واصول تھے۔

مجھے پری گارنا سے یہ ضرور کہنا ہے کہ کلاسیکی اردو رفارسی قصیدہ اور غزل کی تشکیلی قوت ''جاگیردارانہ سماج'' کے آدرشوں اور معیارات اور تاریخی حالات میں نہیں، بلکہ

ہند+مسلم اور عرب+ ایرانی تصور کائنات میں تلاش کی جانی چاہیے۔ اور شاعر کا مرتبہ محض سلائی بنائی کرنے والے کاری گر کا نہیں بلکہ لفظوں کے ذریعہ "حکمت" بیان کرنے والے اور "کمال" ظاہر کرنے والے کا ہونا چاہیے۔ پون ورما کی کتاب Ghalib: the man, the times (۱۹۸۹) میں شاعر کے مرتبے کے بارے میں مربیانہ یا اختصاریت پسند (Reductionist) نظریے کا اظہار نہیں ہے، اور اس حد تک وہ کتاب قابل قدر ہے۔ لیکن کلاسیکی اردو شعریات کے بارے میں ورما کی معلومات یوسف حسین اور رسل اور اسلام سے بھی کم ہیں۔ پھر وہ فارسی سے نابلد ہیں۔ ان کے برخلاف پری گارنا کو فارسی کا اچھا علم اور ذوق ہے اور انہوں نے غالب کی نظم و نثر فارسی سے خوب کام لیا ہے۔

دوسری بات یہ کہ "شاعری کچھ نہیں ہے صرف مصنف کے سوانح حیات یا داخلی کوائف ہیں" کا اصول جس نے رسل اور اسلام کی کتاب Three Mughal Poets کو خراب کیا ہے، اور جو بیسویں صدی کے اوائل سے ہمارے یہاں رائج ہوا، مغرب کی رومانی اور سوانحی تنقید کا ایسا اصول ہے جسے ہم لوگوں نے بہت اختصاریت پسندی (Reductionism) کے ساتھ برتا۔ یہ اصول اب مغرب والے بھی ترک کر چکے ہیں، لیکن اردو میں اس کا چلن اب بھی باقی ہے۔ بجنوری کے یہاں اس کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں اور اکرام نے بھی اسے خوب برتا ہے۔ پری گارنا بھی اس کی اسیر معلوم ہوتی ہیں، اگرچہ یہاں ان کا سرچشمہ اردو کے نقاد نہیں، بلکہ مارکسی + رومانی تنقید ہے۔ اس اصول کو بے محابا برتنے کے باعث ہمارے اردو والے غالب کی غزل:

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے

کو ۱۸۵۷ کی تباہی پر مرثیہ بتاتے رہے۔ جب یہ بات ثابت ہوگئی کہ یہ غزل تو ۱۸۲۱ کی ہے جب انقلاب ۱۸۵۷ کا نام و نشان نہ تھا، تو ہم لوگ یہ کہنے لگے کہ شاعر کی چشم داخل بیں نے

۱۸۵۷ کا منظر ۱۸۲۱ ہی میں دیکھ لیا تھا! یا پھر یہ کہ ۱۸۵۷ نہ سہی ۱۸۲۱ سہی، لیکن تباہی و بربادی تو میر کے زمانے سے موجود تھی!! غالب کی غزل:

در گریہ از بس نازکی رخ ماندہ بر خاکش نگر

وآں سینہ سودن از تپش بر خاک نم ناکش نگر

کے بارے میں پری گارنا کہتی ہیں (باب ۱۳) کہ یہ غزل:

> غالب نے اس بغاوت کے زمانے ہی میں لکھی ہے۔ غزل میں ایک ایسی عورت کی تصویر کھینچی گئی ہے جو کبھی عالی رتبہ اور تونگر تھی، اور اب اس کے افلاس کے دن آ گئے ہیں۔ اسے ناقابل یقین اذیتیں برداشت کرنی پڑ رہی ہیں۔ اس غزل میں واقعات کی طرف واضح اشارے تو شاید نہیں ملتے، لیکن اپنے مضمون کے اعتبار سے اسے غالب کی غزلوں میں کلیتہً استثنائی مقام حاصل ہے۔

یہاں پہلی گڑبڑ تو یہ ہے کہ یہ غزل ۱۸۴۵ کے مطبوعہ دیوان فارسی میں شامل ہے۔ لہٰذا اس کا کوئی تعلق بغاوت ۱۸۵۷ سے نہیں۔ دوسری بات یہ کہ مضطر مجاز کا ترجمہ جو اصل متن کے ساتھ شائع کیا گیا ہے، حسب معمول خوب ہے لیکن غزل کے صرف چھ شعر درج ہیں۔ روسی سے ناواقف ہونے کی بنا پر میں یہ معلوم کرنے سے قاصر ہوں کہ نتالیا پری گارنا نے بھی چھ ہی شعر دیئے ہیں، یا پوری دس شعر کی غزل کا ترجمہ دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے چھ ہی شعروں پر اکتفا کی گئی ہے۔ اگر دس کے دس شعر سامنے ہوں تو پری گارنا کا یہ دعویٰ بڑی حد تک غلط ثابت ہوتا ہے کہ غزل میں ''ایسی عورت کی تصویر کھینچی گئی ہے جو کبھی عالی اور تونگر تھی اور اس کے افلاس کے دن آ گئے ہیں'' وغیرہ۔ تیسری بات یہ کہ غالب نے اپنی

غزل نظیری کے جواب میں لکھی ہے۔ نظیری کا مطلع ہے:

چشمش براہے می رود مژگان نم ناکش نگر
در سینہ دارد آتشے پیراہن چاکش نگر

سات شعر کی یہ غزل بڑی حد تک مسلسل ہے اور اس کا مضمون عمومی طور پر یہ ہے کہ معشوق اب کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے اور جس شخص پر وہ عاشق ہوا ہے وہ نظیری (یعنی متکلم، نہ کہ محمد حسین نظیری نیشاپوری شاعر) خود ہے:

وحشی غزالے کز حیا رم در بیاباں می خورد
رام نظیری می شود در ہوش و ادراکش نگر

غالب کی غزل میں بھی یہی بات ہے کہ معشوق کو کسی اور پر عاشق دکھلایا ہے۔ جو چار شعر کتاب میں محذوف ہیں، ان میں سے دو شعر حسب ذیل ہیں:

بر مقدم صید افگنے گوشے بر آوازش ببیں
در باز گشت تو سنے چشمے بہ فتراکش نگر
بر آستان دیگرے در شکر دربانش ببیں
در کوے از خود کم ترے در رشک خاشاکش نگر

بر سبیل تذکرہ یہ عرض کردوں کہ غالب کا ''خاشاکش نگر'' والا شعر نظیری کی تقریباً ''پوری غزل پر بھاری ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اس غزل میں کہیں سے بھی اس عورت کی تصویر نہیں آتی جس کا ذکر پری گارنا نے کیا ہے۔ اشعار کو لغوی بیانات سمجھنے کے ہی باعث انہوں نے ایک اور جگہ غالب کے شعر:

اس جفا مشرب پہ عاشق ہوں کہ سمجھے ہے اسد
مال سنی کو مباح اور خون صوفی کو حلال

سے یہ نتیجہ نکالنے کی کوشش کی ہے کہ غالب کی ''ستم پیشہ ڈومنی'' شیعہ تھی یا تشیع کی طرف مائل تھی۔ اس سلسلے میں انہوں نے کسی ''الٰہی بخش حاکم احمد خاں'' کی کسی تحریر کا حوالہ دیا ہے۔ میرا خیال ہے اہل غالب میں شاید ہی کوئی ''الٰہی بخش حاکم احمد خان'' یا ان کی تحریر کو جانتا ہو۔ (مجھے تو یہ نام بھی غلط معلوم ہوتا ہے۔) بہر حال پری گارنا خود لکھتی ہیں کہ الٰہی بخش کی روایتیں قابل اعتبار نہیں اور ''یہ بھی ممکن ہے کہ اس واقعے کا ماخذ محض یہ شعر ہو۔'' (باب ۵)

جب شیعہ ڈومنی یا طوائف کے وجود کے بارے میں شواہد کیا، کسی قسم کی زبانی گپ بھی ہم تک نہیں پہنچی ہے، تو نتالیا پری گارنا کو زیادہ احتیاط لازم تھی۔ لیکن وہ الٰہی بخش کے بیان کردہ قصے سے اتنی متاثر ہو گئیں کہ انہوں نے شعر کو شاہد کے طور پر استعمال کیا، اور پھر اس شہادت سے انکار بھی کیا، لیکن لکھ دیا کہ ''ایک بات البتہ صاف ہے، وہ دل فریب تھی اور قیاس غالب یہ ہے کہ وہ ڈوم ذات کی معمولی ''بت پرست''، ''کافر'' اور ''بے دین'' لڑکی تھی اور مرزا اس کی خاطر اپنا مذہب بدلنے کے لیے تیار تھے۔'' اس دعوے کی دلیل میں وہ اس طرح کا شعر پیش کرتی ہیں (باب ۵)

آخرکار گرفتار سر زلف ہوا
دل دیوانہ کہ وارستۂ ہر مذہب تھا

غزل کی رسومیات اور غزل گوئی کے شرائط کو نظر انداز کر کے اسے مغربی طرز کی lyric فرض کرنے کے یہی نتائج ہوتے ہیں۔

نتالیا پری گارنا کی کتاب کے سب سے عمدہ حصے وہ ہیں جہاں انہوں نے سبک ہندی، خیال بندی، اور تجریدی استعارہ و پیکر سے مملو شاعری سے بحث کی ہے۔ یہاں انہوں نے اردو کے نقادوں (مثلاً ''خورشید الاسلام کی کتاب ''غالب: ابتدائی دور'') اور

حالی سے کسب فیض کیا ہے۔ غالب کے اسلوب کا شجرہ بیان کرنے میں انہوں نے روسی ہیئت پسندوں کا اصول بھی پیش نظر رکھا ہے۔ وہ کہتی ہیں (باب ۳):

> مرزا غالب کی ابتدائی شاعری متعدد ادبی ادوار کے تاریخی ارتقا کا نتیجہ ہے، جن میں ابتدائی مغلیہ عہد کی سولہویں صدی کی فارسی شاعری، آخری مغلیہ عہد کی سترہویں اور ابتدائی اٹھارویں صدی کی فارسی شاعری اور اسی طرح سے بشمول میر اٹھارویں صدی کی اردو شاعری شامل ہے۔ اٹھارویں صدی کے اختتام اور انیسویں صدی کے آغاز کی اردو شاعری کی اس پیڑھی کے شاعر اس میں شامل نہیں ہیں جو شاعری میں غالب کے قریب ترین متقدمین یا ''آبا'' کے زمرے میں ہیں۔ لیکن دنیائے شاعری میں آبا و اخلاف کے درمیان سلسلۂ ارتقا عام طور سے اتنا استوار نہیں ہوتا جتنا چچا بھتیجوں کے درمیان۔ ''آبا'' کے زمرے سے اپنی شاعری کے اس دور میں غالب نے صرف ایک ناسخ کو چنا۔ اردو شاعری میں اپنے ''اجداد'' کے زمرے سے انہوں نے میر، انشا اور سودا کا انتخاب کیا۔ لیکن بنیادی توجہ انہوں نے ''سبک ہندی'' کے فارسی گو شاعروں بیدل، صائب، غنی کاشمیری اور شوکت نجاری یعنی ان شاعروں کو دی جن کے مرزا ''پرپوتے'' لگتے ہیں، کیوں کہ جیسا کہ روسی شاعر لوسپ منڈیشتام نے کہا ہے ''بہت سے ایسے خزانے ہیں جن سے پوتے محروم رہ جاتے ہیں اور ان پر تصرف پرپوتوں کا ہوتا ہے۔''

تنا لیا پری گارنا نے غالب کے شجرۂ شاعری میں انشا، سودا اور ناسخ کو شامل کر کے غیر معمولی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ منڈیشتام کا اقتباس اور چچا بھتیجوں والا نکتہ (جو براہ راست اشکلاوسکی سے مستعار ہے) پری گارنا کی اصول سازی میں روسی ہیئت پسندوں کے اثر کی نشان دہی کرتا ہے۔ میں مندرجہ بالا اقتباس پر اتنا ہی اضافہ کر سکتا ہوں کہ غالب کی صرف ابتدائی شاعری نہیں، تمام شاعری میں وہی اثرات نظر آتے ہیں جن کا ذکر پری گارنا نے اوپر کیا ہے۔

میرا ارادہ تھا کہ دیباچے کے نام پر دو تین صفحات لکھ کر فرض سے ادا ہو جاؤں لیکن پری گارنا کی کتاب میں اتنے مسائل اور اتنے پہلو سمٹ آئے ہیں کہ خود میرے خیالات کو مہمیز لگی اور میں دیباچے کے نام پر دور دور کے گلی کوچوں میں بھٹکتا پھرا۔ پری گارنا نے اردو فارسی کا مطالعہ محض رسمی یا محدود سطح پر نہیں کیا ہے۔ ان کا ثقافتی اور ادبی شعور بھی ہمدردانہ غور و فکر اور سبک ہندی کی شاعری سے فطری مناسبت کے ذریعہ پروان چڑھا ہے۔ ان کی معلومات وسیع اور تعصبات بہت کم ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ روسی زبان میں یہ کتاب ۱۹۸۶ میں شائع ہوئی تھی، یعنی اس زمانے میں جب روسی مملکت میں اظہار و فکر کی وہ آزادی نہ تھی جو آج ہے۔ اس کے باوجود پری گارنا کی کتاب روایتی رسمی سوویٹ مفروضات سے آزاد ہے۔ غالب کی زندگی ایک کم و بیش بے رنگ زندگی تھی۔ ۱۸۵۷ کے سوا اس میں کوئی تلاطم، کوئی تشدد آمیز واقعہ، کوئی روح فرسا المیہ نظر نہیں آتا۔ کلکتے کا طویل سفر انہوں نے ضرور کیا تھا، مگر اس کے بعد ان کا چشمۂ حیات کسی اہم موڑ سے آشنا نہ ہوا۔ اس نسبتۂ غیر دلچسپ زندگی نامے کو پری گارنا کے بیانیے نے دلچسپ اور دلکش بنا دیا ہے۔

محمد اسامہ فاروقی کا ترجمہ عام طور پر رواں اور پڑھنے میں آسان ہے۔ اس کے پہلے وہ مخدوم محی الدین کی حیات اور شاعری کے بارے میں الیکسی سوخاچیف Alexei

Sokhachev کی کتاب کا ترجمہ دنیا کے سامنے پیش کر چکے ہیں۔ (مکتبۂ شعر و حکمت، حیدرآباد، ۱۹۹۳) مخدوم کے مقابلے میں غالب پر کتاب کا ترجمہ زیادہ صبر آزما کام تھا۔ اسامہ فاروقی نے نتالیا پری گارنا کے تعاون سے یہ کام بخوبی انجام دیا ہے۔ پری گارنا نے فارسی اردو کے اقتباسات روسی زبان میں خود ترجمہ کر کے شامل کتاب کیے تھے۔ ان تمام کی اصل تلاش کر کے انہیں بجنسہٖ (یا اردو ترجمے میں) درج کیا گیا ہے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ غالب کے فارسی اشعار کا منظوم ترجمہ بھی (مترجم مضطر مجاز) اکثر و بیشتر شامل کر لیا گیا ہے۔ ترجمہ تقریباً ہر جگہ کامیاب اور درست ہے اور کتاب کی افادیت بڑھاتا ہے۔

یون وَرما کی کتاب کی طرح پری گارنا کی کتاب بھی غالب کی تہذیب اور ثقافت کو اندر سے دیکھنے اور پھر وہاں سے غالب کی حیات و کائنات کو بیان کرنے کی کوشش ہے۔ (یہ الگ بات ہے کہ یون ورما کو فارسی نہیں آتی، لیکن اردو انہوں نے صرف غالب سے دلچسپی کے باعث سن بلوغ کو پہنچنے کے بہت بعد سیکھی۔) اردو والے غالب پر آج تک ایسی کوئی کتاب بہم نہ پہنچا سکے یہ ہم سب کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

حواشی:

۱۔ تھوی = ٹھٹھہ (سندھ) کا رہنے والا۔

۲۔ تلفظ اور املا بجنوری مرحوم کے مطابق ہیں۔ آج کل اردو میں ہائنہ مستعمل ہے۔

۳۔ Atlas یونانی اسطور میں ایک دیو (Titan) جسے آسمان بردوش رہنے کی سزا ملی تھی۔ پرومیتھیوس Prometheus (جس نے دنیا کو آگ سے روشناس کیا) اس کا بھائی تھا۔

۴۔ اصل تلفظ ٹِشن ہے۔ میں نے بجنوری مرحوم کے تلفظ اور املا کی پابندی کی ہے۔

۵۔ اصل تلفظ گوگین ہے۔ میں نے بجنوری مرحوم کے تلفظ اور املا کی پابندی کی ہے۔

۶۔ تمام اقتباسات نسخۂ حمیدیہ کے اول (بھوپال) ایڈیشن ۱۹۲۱ سے لئے گئے ہیں۔

۷۔ ''آثار غالب'' چوتھا ایڈیشن، صفحہ ۱۸۸

۸۔ ''آثار غالب''، صفحہ ۲۵۵

۹۔ ''آثار غالب''، صفحہ ۲۵۵۔۲۵۶

۱۰۔خط بنام مس مل بینک (Miss Millbanke) مورخہ ۱۰ نومبر ۱۸۱۳

۱۱۔دیباچہ Lyrical Ballads (دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۰)۔عام طور پر یہ مضمون Poetry and poetic Diction کے نام سے معروف ہے۔

۱۲۔اس کے برخلاف، روایتی سوویٹ نظام میں بہت سے شاعر اس لیے جیل یا سائبیریا بھیج دیے جاتے تھے کہ وہ کوئی کام نہ کرتے تھے۔

HaSnain Sialvi

سوانح غالب کا ایک پہلو اور مالک رام

جناب مالک رام کے بارے میں اظہار خیال کرنا ایک خوش گوار فرض ہے۔ لیکن پھر بھی میں اسے ادا کرنے سے گریزاں رہا ہوں۔ جب کسی شخص کی ذات اور کارنامہ اس طرح متحد ہوں کہ دونوں میں فرق نہ ہو سکے اور جب اس شخص سے آپ کے مراسم بھی ہوں اور وہ آپ کا بزرگ بھی ہو، تو اس کے بارے میں قلم اٹھانا خوش گوار فریضے کے بجائے روح فرسا امتحان بن جاتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مجھے مالک رام صاحب سے اختلاف نہیں ہے۔ منجملہ اور چیزوں کے وہ ماہر غالبیات بھی ہیں اور غالب سے مجھے بھی دور کی نسبت ہے۔ نئے زمانے کی روشنی سے تھوڑا بہت فیض یاب ہونے کے باعث میں دین بزرگاں خوش نہ کردن کو صاحب نظر ہونے کی دلیل بھی جانتا ہوں۔ لہٰذا میں مالک رام سے اختلاف ضرور رکھتا ہوں اور اس اختلاف کے برملا اظہار سے ڈرتا بھی نہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اکا دکا یا دس پانچ جگہ اختلاف کرنے سے مالک رام صاحب کا حق نہیں ادا ہوتا۔ کیوں کہ اختلاف یا

اتفاق کی کوئی بھی لے چاہے وہ کتنی ہی بلند آہنگ کیوں نہ ہو، اس پورے شخص کے ساتھ انصاف نہیں کرسکتی جس کا نام مالک رام ہے۔ میں خود کو تنقید نگار سمجھتا ہوں اور مرتب کتاب نے مجھ سے اس مضمون کا تقاضا شاید اسی لئے کیا ہے کہ وہ بھی مجھے تنقید نگار سمجھتے ہیں۔ لہٰذا میرا کام تحریر کے حسن و قبح کو واضح کرنا، اور ممکن ہو تو اس کے جھوٹ سچ کو الگ کرنا ہے۔ شخصیت نگاری میرا کام نہیں۔ لیکن مالک رام ان چند لوگوں میں سے ہیں جن کے بارے میں لکھنا اور جن کی تحریر کے بارے میں لکھنا دونوں مجھے ایک نظر آتے ہیں۔ اس مختصر سے غیر رسمی دیباچے کے بعد میں برسر مطلب آتا ہوں۔

غالب کی سوانح حیات کے ایک پہلو پر مالک رام صاحب کی دو تحریروں پر تھوڑا بہت اظہار خیال کر کے میں ان کی غالب شناسی سے عہدہ برآ نہیں ہوسکتا، لیکن ان کی غالب شناسی، بلکہ ان کی محققانہ شان کی نوعیت ضرور ظاہر کرسکتا ہوں۔ محقق کسے کہتے ہیں؟ اس سوال کا جواب آسان ہے۔ لیکن محقق بننا آسان نہیں۔ ظاہر ہے کہ تحقیق کے عام یا معمولی لوازم مثلاً پس منظری معلومات، محنت، تلاش، احتیاط، شواہد کو پرکھنے اور ان کا کھرا کھوٹا الگ کرنے کی صلاحیت، یہ چیزیں تو کم و بیش مشق اور مشقت سے حاصل ہوسکتی ہیں۔ اعلیٰ درجے کا حافظہ جیسا کہ شیرانی یا قاضی عبدالودود کو نصیب تھا وہ سب کو نصیب نہیں ہوسکتا۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر ایک شے ہے، جسے میں موضوع کی روح میں ہمدردانہ بصیرت کے ساتھ اتر جانے کی صلاحیت کے نام سے تعبیر کرتا ہوں۔ یہ وہ صلاحیت ہے جس کی بنا پر محقق اور اس کا موضوع من تو شدم تو من شدی کے مصداق ہو جاتے ہیں۔ دونوں کے طرز فکر اور طرز احساس میں ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسے محقق کے لئے اپنے موضوع کا کوئی راز سربستہ نہیں رہ جاتا۔ وہ فوراً محسوس کر لیتا ہے کہ یہ شخص کہاں جھوٹ بول رہا ہے اور کہاں سچ؟ کسی موقعے پر اس شخص کا عمل یا ردعمل کیسا ہوتا، اس کا اسے (یعنی محقق کو) جبلی یا فطری

احساس پیدا ہوجاتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں، ایسا محقق اپنے موضوع کو اس طرح زندہ کردیتا ہے کہ آپ محقق کی تحریر پڑھ کر یہ محسوس کرتے ہیں کہ آپ خود اس شخص سے مل لئے جو اس کی تحقیق کا موضوع ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا محقق، اشخاص ہی کو موضوع بحث بناتا ہے۔ ادوار یا تحریکات سے اس کو اس قدر شغف نہیں ہوتا۔ مغربی ادب میں اس طرح کے محقق کی پہلی مثال جان لونگسٹن لوز John Liningstone Lowes ہے جس نے آج سے کوئی ساٹھ برس پہلے (۱۹۲۷) کولرج کی دو اہم نظموں کے تقریباً ہر پیکر، ہر تشبیہ اور ہر استعارے کی اصل اور ان کے مآخذ کا سراغ لگایا۔ ہمارے زمانے میں جوائس اور یے ٹس پر رچرڈ المین Richard Ellman اور ملارمے پر والیس فاؤلی Wallace Fowlie اس کی مثالیں ہیں۔ اردو کی طرف دیکھیے تو مسعود حسن رضوی ادیب اور انیس اور واجد علی شاہ، امتیاز علی عرشی اور غالب اور مالک رام اور غالب ایسے محقق کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ایسا محقق غلطی نہیں کرتا۔ لیکن یہ غلطی اس طرح کی نہیں ہوتی کہ کسی کتاب کا نام یا کسی واقعے کی تاریخ غلط درج ہوجائے۔ اعلیٰ درجے کا محقق، جسے وجدانی محقق کہا جاسکتا ہے، غلطیاں بھی وجدانی ہی قسم کی کرتا ہے۔ یعنی اس سے تعبیر وتشریح کی غلطی ہوسکتی ہے۔ یہ غلطی اسی طرح کی ہوتی ہے کہ جیسے آپ کسی شخص سے بخوبی واقف ہوں، لیکن اس کی کسی بات، یا اس کے کسی کام کا غلط مطلب نکال لیں۔ تعبیر وتشریح کی ایسی غلطی اگر بنیادی اور مرکزی حیثیت نہ رکھتی ہو تو اس سے آپ کی فہم اور اس شخص کے بارے میں آپ کے علم کی صداقت پر چنداں حرف نہیں آتا۔ یہ ایسا ہی ہے کہ گویا پریم چند کے ناولوں میں مشرقی یوپی کے بارے میں بعض تفصیلات غلط ہیں، لیکن ان کے باوجود مشرقی یوپی کی روح کے بارے میں ہم جتنا ان ناولوں کے ذریعہ جان سکتے ہیں، اتنا تاریخوں سے نہیں جان سکتے۔ اور نہ مجنوں گورکھپوری کے ناولوں سے ہی جان سکتے ہیں، جن میں تفصیلات تو صحیح

ہیں، لیکن مشرقی یو پی کی روح نہیں ہے۔

اس کی مثال مالک رام کے ایک پرانے مضمون ''مرزا غالب۔ حالات، عادات، خصائل'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ (یہ مضمون ''فسانۂ غالب'' میں شامل نہیں ہے۔ اگر میرا مشورہ شامل ہوتا تو میں اسے ''فسانۂ غالب'' میں سرفہرست رکھتا۔ یہ مضمون ایک فرضی شخصیت کی طرف سے واحد متکلم کے صیغے میں ہے۔ متکلم نے غالب کے ''چشم دید'' حالات لکھے ہیں۔ متکلم کی شخصیت فرضی ہونے کے باوجود غالب کی شخصیت اور مزاج کی جو تصویر اس مضمون سے بنتی ہے وہ ہزاروں محققوں کی باریک بیانیوں پر بھاری ہے۔) اس مضمون کا ایک مختصر اقتباس ملاحظہ ہو۔ غالب اپنے بچپن کے حالات بیان کر رہے ہیں۔ یہ ان کی اور متکلم کی پہلی ملاقات ہے (۱۸۵۲)۔

> میں نے باقاعدہ طور پر مکتب جانا اور پڑھنا لکھنا، دس بارہ برس کی عمر سے پہلے ہی چھوڑ دیا تھا۔ اس پر بڑے خان صاحب (یعنی خواجہ غلام حسین خاں کمیدان، مرزا صاحب کے نانا جان) بہت خفا ہوئے۔ والدہ بھی بہت ناراض ہوئیں۔ ماموں نے بھی سمجھایا لیکن بیکار۔ معلوم نہیں میرے سر پر آوارگی کا بھوت کچھ ایسی بری طرح سوار تھا کہ کچھ اثر نہ ہوا اور میں نے دوبارہ مکتب کی طرف منھ نہیں کیا۔ (پھر مسکرا کر کہنے لگے) اب سوچتا ہوں، کہ شاید کچھ ایسا بڑا نقصان بھی نہیں ہوا۔ بھلا وہ تعلیم جاری رہتی تو زیادہ سے زیادہ یہی ہوتا نا، کہ لوگ مجھے عالم اور مولوی کہنے لگتے۔ لیکن جتنا علم مجھے اب ہے اس سے کیا حاصل ہوا کہ مزید کی آرزو ہو۔ چالیس برس کی بک بک سے:
>
> کھلا کہ فائدہ عرض ہنر میں خاک نہیں

اس طرح تھوڑی دیر باتیں کرتے رہے، کچھ مجھ سے کچھ اپنے آپ سے۔ جب میں نے اجازت چاہی تو فرمایا۔ بھائی کو سلام شوق کے بعد کہنا کہ دل ان کے دیکھنے کو بہت چاہتا ہے، اور یہ شعر سنانا:

مالذت دیدار ز پیغام گرفتیم
مشتاق تو دیدن ز شنیدن نشناسد

اور دیکھو، اب کے جو دلی آنا ہو تو میرے ہی پاس ٹھہرنا۔ اس میں تکلف کی کوئی بات نہیں۔ اسے بھی اپنا ہی گھر سمجھو۔

(''احوال غالب'' مرتبہ مختار الدین آرزو، صفحہ ۹۲)

اس ساری عبارت میں صرف ایک واقعی بات ہے، اور وہ بھی غیر قطعی۔ یعنی یہ کہ غالب نے بہت نوعمری ہی میں تعلیم ترک کر دی تھی۔ نوعمری کا تعین ''دس بارہ برس کی عمر'' سے کیا گیا ہے، جو غیر قطعی ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ پوری طرح درست بھی نہ ہو، کیوں کہ خود مالک رام کی اپنی ''توقیت غالب'' (مشمولہ ''عیار غالب'' ۱۹۶۹ اور ''فسانۂ غالب'' ۱۹۷۷) سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی تعلیم بارہ برس کی عمر تک جاری رہی۔ لیکن اس کے باوجود غالب کا تشخص اس عبارت کے ذریعے جس خوبی سے ہوتا ہے، وہ اس سوال کے جواب سے ممکن نہیں کہ غالب نے جب تعلیم ترک کی تو ان کی عمر کے سال کے مہینے تھی؟ عبارت کے الفاظ، لب ولہجہ، غالب کے نانا اور ماموں کا ذکر، تعلیم اور عرض ہنر کی بے فائدگی کی بات، خاص کر یہ بات کہ پڑھتے لکھتے تو عالم یا مولوی ہی تو کہلاتے، غالب کے ایک اردو مصرعے اور ایک فارسی شعر کا برمحل حوالہ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ پوری تقریر میں الفاظ کی نشست اور لہجہ، یہ چیزیں غالب کو ہمارے سامنے لے آتی ہیں، اور ان کے ذریعہ

غالب کے بارے میں ہماری معلومات، علم کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں۔ مالک رام کے اس پورے مضمون میں وہی شان ہے جو آندرے موروا کی ان سوانح عمریوں میں ہے جن میں اس نے بعض انگریز اور فرانسیسی ادیبوں کے حالات ناول کے طرز پر لکھے ہیں۔

آپ کہہ سکتے ہیں، پھر یہ تحقیق کیا ہوئی، یہ تو ایک طرح کی افسانہ نگاری ہوئی۔ (شاید مالک رام صاحب بھی ایسا ہی سمجھتے ہیں، کیوں کہ انہوں نے یہ مضمون اپنے مجموعے ''فسانۂ غالب'' میں شامل نہیں کیا۔) بات صحیح ہے۔ اگر آپ تحقیق کے معنی یہی لیتے ہیں کہ فلاں شعر کی فلاں قرأت فلاں مخطوطے میں ہے اور فلاں مخطوطہ مصنف کا دیکھا ہوا ہے اور مصنف جب (مثلاً) ہوشیار پور پہنچا تو اس وقت شام کے ساڑھے سات نہیں بلکہ سوا چھ بجے تھے، تو مالک رام کا یہ مضمون یقیناً محققانہ نہیں ہے۔ لیکن اگر محقق کا یہ بھی منصب ہے (اور یقیناً ہے) کہ وہ جس شخص یا زمانے کے بارے میں لکھ رہا ہے اس کو ہمارے سامنے زندہ کر دے تو یہ مضمون اعلیٰ درجے کا تحقیقی کارنامہ ہے۔ یہ جھگڑا تو طے ہو نہیں سکتا کہ ترکِ تعلیم کے وقت غالب کی صحیح عمر کیا تھی، لہٰذا اس پر وقت کو غیر ضروری طور پر ضائع کرنے سے یہی بہتر ہے کہ غالب کی شخصیت کا تعین کرنے میں سعی کی جائے۔

لیکن ''فسانۂ غالب''، تحقیقی کتاب ہے اور غالب کی تعلیم کا ذکر چل نکلا ہے۔ لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ افسانوی مضمون کو چھوڑ کر غالب اور عبدالصمد کے قضیے پر مالک رام کے خیالات کا مطالعہ کیا جائے۔

اس مضمون میں انہوں نے قاضی عبدالودود جیسے شخص کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے کہ عبدالصمد ایک فرضی شخص ہے۔ مالک رام نے یہ مضمون قاضی عبدالودود کے جواب میں لکھا تھا۔ قاضی صاحب نے اس مضمون کے جواب میں اپنے اصل مضمون میں بعض حواشی اور استدراکات کا اضافہ کیا۔ مالک رام صاحب کا مضمون جس شکل میں ''فسانۂ

غالب'' میں شامل ہے، وہ قاضی صاحب مرحوم کے حواشی اور استدراکات کونظر میں رکھنے کے بعد تیار ہوئی ہے، لہٰذا زیر بحث مضمون کو ہم اس مسئلے پر مالک رام کی مکمل اور پوری طرح سوچی سمجھی رائے کہہ سکتے ہیں۔

قاضی صاحب مرحوم اور مالک رام کے دلائل کا مطالعہ کریں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مالک رام صاحب کے یہاں طرف داری کا تھوڑا بہت رنگ ہے، لیکن قاضی عبدالودود کم وبیش یہ فیصلہ کر کے چلے ہیں کہ غالب نے چونکہ بہت سے معاملات میں غلط بیانی سے کام لیا ہے، اس لئے عبدالصد کے بارے میں بھی غالب کے بیانات کو مشکوک ہی سمجھنا چاہیے۔ قاضی صاحب مرحوم کا یہ اصول ہندوستانی قانون شہادت Indian Evidence Act پر مبنی ہے، لیکن انہوں نے غالب کے معاملے پر اس کا اطلاق جس شدت سے کیا ہے، اتنی شدت شاید خود قانون شہادت کا مقتضانہ تھی۔ بہر حال، قاضی صاحب نے ایک بات ایسی کہی ہے جو اس سارے معاملے میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ (بشرطیکہ وہ بات صحیح ثابت ہو جائے۔) قاضی صاحب فرماتے ہیں: (''احوال غالب''، صفحہ ۲۵۹) ''میں مقالۂ ہٰذا کی فصل ۵ میں لکھ چکا ہوں کہ یہ بحث کہ عبدالصمد وجود خارجی رکھتا تھا یا نہیں، اس کی صفات سے جدا نہیں کی جاسکتی''۔ قاضی صاحب کا یہ ارشاد مبہم ہے، لیکن اس کے معنی (جو پورے مضمون کو پڑھ کر اور قاضی صاحب کی خاصی الجھی ہوئی عبارت سے الجھنے کے بعد حاصل ہوتے ہیں) یہ ہیں کہ عبدالصمد کے وجود کا فرضی یا اصلی ہونا اس بات پر منحصر ہے کہ اس کے بارے میں کس طرح کی باتیں غالب نے بیان کی ہیں اور غالب کی تحریروں کو پڑھ کر عبدالصمد کی لیاقت علمی ولسانی کے بارے میں کیا اندازہ ہوسکتا ہے؟ قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ عبدالصمد کے صفات اور غالب کے صفات میں ایسا توافق ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب نے اپنی شخصیت پر قیاس کر کے عبدالصمد کی

تخلیق کی تھی۔ ایران قدیم کے بارے میں غالب کی معلومات بہت کم ہیں۔ اگر غالب نے واقعی کسی ایسے شخص سے تعلیم حاصل کی ہوتی جو علوم فارسیہ کا ماہر تھا، تو یہ بات نہ ہوتی۔ قاضی عبدالودود کہتے ہیں:

> سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ ایران قدیم سے متعلق غالب کی معلومات بہت قلیل تھیں، اور جو کچھ تھیں وہ بھی، بہت کچھ غلط۔ وہ کسی طرح ایک ایسی ہستی کے خالق نہیں ہو سکتے تھے جس کے معلومات ان سے وسیع تر اور صحیح تر ہوں۔ ان اصحاب کے لئے جو قدیم ایرانی زبانوں اور، زردشتی مذہب سے کسی حد تک بھی باخبر ہیں، ایک ایسے زردشتی عالم کے وجود کا قائل ہونا جو ''یشتن'' کی جگہ ''پشتن'' کو صحیح سمجھتا اور ''چینوڈ'' کو مستحدث مانتا ہو، ممکن نہیں۔

تعجب ہے کہ مالک رام نے اتنے وزنی اعتراض کا باقاعدہ جواب نہیں دیا ہے۔ وہ یہ ضرور کہتے ہیں:

> ...ہم غالب کے سہو اور غلطی کے لئے استاد کو کیسے ذمہ دار ٹھہرا سکتے ہیں؟ اور اگر غالب نے ٹھیک روایت کی تھی اور واقعی استاد نے انہیں جو کچھ سکھایا تھا، وہ آج علم کی کسوٹی پر ٹھیک نہیں اترتا، تو ہم اس سے استاد کے وجود سے کیوں کر انکار کر سکتے ہیں؟ اس صورت میں صحیح طریقہ یہ ہوگا کہ ہم یہ فیصلہ کریں کہ استاد واقعتاً اتنا قابل یا عالم فاضل نہیں تھا، جتنا اس کا شاگرد بتا رہا ہے.... ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ استاد نے

شاگرد کو جو کچھ بتایا، وہ غلط تھا؛....لیکن اس سے آپ یہ ثابت
نہیں کر سکتے کہ سرے سے استاد کا وجود ہی نہیں تھا اور شاگرد نے
اپنے دماغ سے یہ بات گڑھ لی تھی۔

مالک رام نے جو منطقی اصول متعین کیا ہے (غالب کا سہو علمی استاد کے عدم وجود پر دال نہیں ہو سکتا) وہ بہت اہم اور بنیادی ہے۔ اس کی بنیاد ایک ہمہ گیر قضیے پر ہے، اور اس کا اطلاق علمی تحقیق و تفتیش کے کئی میدانوں میں ہو سکتا ہے۔ تعجب ہے کہ قاضی صاحب جیسا مقنن اور منطقی اس کو نظر انداز کر گیا۔ اگر غالب نے کچھ غلط باتیں عبدالصمد سے منسوب کی ہیں تو اس کا منطقی نتیجہ یہ نہیں ہے کہ عبدالصمد تھا ہی نہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ تین شقوں میں بیان ہو سکتا ہے: (۱) غالب جھوٹ بول رہے ہیں، ان کے استاد نے انہیں وہ باتیں نہیں سکھائی تھیں۔ انہیں سند کی تلاش ہے، لہٰذا انہوں نے وہ باتیں عبدالصمد سے منسوب کر دیں۔ (۲) غالب کو سہو ہوا ہے، عبدالصمد نے یہ باتیں ان کو نہیں سکھائی تھیں۔ (۳) عبدالصمد نے غالب کو غلط تعلیم دی تھی۔ لہٰذا عبدالصمد کا عدم وجود غالب کے سہو پر مبنی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ بات ضرور ہے کہ غالب کی کم علمی (جیسا کہ قاضی صاحب کا دعویٰ ہے) عبدالصمد کے وجود کے بارے میں شکوک ضرور پیدا کر سکتی ہے۔ قاضی صاحب کا ارشاد ہے کہ ایران قدیم کے بارے میں غالب کی معلومات بہت محدود ہیں اور جو ہیں بھی وہ مخدوش۔ اگر غالب نے عبدالصمد جیسے کسی شخص کی شاگردی کی ہوتی تو ایسا نہ ہوتا۔

مالک رام صاحب اس باب میں خاموش ہیں، لیکن ایسا نہیں کہ یہ اعتراض بالکل مسکت ہو۔ اس کا جواب، بلکہ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مالک رام نے حالی کی شہادت کو بنیادی قرار دیتے ہوئے قاضی عبدالودود کی بعض باتوں کو لائق اعتنا نہیں سمجھا ہے۔ لیکن ان کا جواب اسی وقت مکمل و مدلل کہا جائے گا جب وہ قاضی صاحب کے تمام نکات کو قرار

واقعی کے طور پر رد کردیں۔ لیکن قاضی صاحب نے بعض جگہ خلط مبحث سے کام لیا ہے اور مالک رام نے اس کی وضاحت بڑی خوبی سے کی ہے۔ مثلاً قاضی صاحب نے یہ اصول بہت صحیح قائم کیا ہے کہ ''عبدالصمد اگر وجود خارجی رکھتا اور غالب اس کے شاگرد ہوتے تو اس سے کچھ نتائج مرتب ہوتے۔'' لیکن اس سے ان کا یہ استنباط کہ یہ نتائج غالب کی شاعری پر عبدالصمد کے ایرانی ہم عصروں کے اسلوب کا اثر اور عبدالصمد کے زمانے کے ''مخصوص ایرانی'' محاوروں اور روزمروں کا ان کے کلام میں وجود کی شکل میں ظاہر ہوتے، محل نظر ہے۔ موجودہ زمانے میں ہزاروں لوگوں نے امریکہ یا انگلستان میں برسوں تعلیم پائی ہے، لیکن ان کی تحریر وتقریر پر اپنے زمانے کی امریکی یا انگلستانی بولی اور اسلوب ادب کا اثر یکساں نہیں۔ بعض لوگوں میں یہ اثر نہ ہونے کے برابر ہے، بعض لوگوں میں معتد بہ ہے۔ مالک رام اس باب میں یوں رقم طراز ہیں:

> غالب نے جو کتابیں بھی عبدالصمد سے پڑھی ہوں، بہت کم امکان ہے کہ وہ ان کتابوں سے مختلف ہوں جو ان کے زمانے میں ہندوستان میں دستیاب ہوتی تھیں، اور جو عہد مغلیہ سے یہاں کے مدارس میں رائج اور زیر درس ومطالعہ تھیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ استاد محض کسی کتاب کا متن پڑھا دینے پر اکتفا نہیں کرتا؛ وہ تشریح وتوضیح میں جو کچھ طالب علم کے ذہن نشین کرتا ہے، دیکھا جائے تو تعلیم کا بنیادی اور اہم حصہ وہی ہوتا ہے۔ اس سے شاگرد کی نظر وسیع ہوتی ہے؛ اسے زبان کے ان رموز ودقائق سے واقفیت حاصل ہوتی ہے، جو کسی قواعد کی کتاب میں منضبط نہیں ملتے؛ اس کے دل میں مزید مطالعے کا شوق پیدا ہوتا ہے،

جس سے نہ صرف بتدریج اس کے علم میں اضافہ ہوتا ہے، بلکہ
نکتہ آفرینی کی صلاحیت بیدار ہوتی ہے۔''

لہٰذا غالب نے عبدالصمد سے باقاعدہ معلومات کے بجائے وہ چیز زیادہ حاصل کی ہوگی جسے ہم ''زبان کا ذوق'' کہہ سکتے ہیں۔ بلکہ کوئی ضروری نہیں کہ غالب نے عبدالصمد سے کچھ کتابیں ہی پڑھی ہوں۔ غالب نے خود کہیں نہیں لکھا ہے کہ میں نے عبدالصمد سے کتابیں پڑھیں۔ وہ تو ''آئین معنی آفرینی و کیش یگانہ بینی'' اور ''لطائف فارسی'' اور ''غوامض فارسی آمیختہ بہ عربی'' اور حقائق و دقائق زبان پارسی'' کا ذکر کرتے ہیں کہ انہوں نے یہ چیزیں عبدالصمد سے حاصل کیں۔

قاضی عبدالودود نے لفظ ''صمد'' کے معنی کے بارے میں غالب کا قول ''تیغ تیز'' سے نقل کیا ہے۔ غالب نے اس فن میں مولانا فضل حق اور عبدالصمد کا ذکر کچھ اس یقین آفریں انداز میں کیا ہے کہ پورا واقعہ بالکل سچا معلوم ہوتا ہے۔ قاضی صاحب اس کو غالب کا ''فن کارانہ سلیقہ'' کہتے ہیں اور اشاروں اشاروں میں یہ بھی کہتے ہیں کہ غالب میں قصہ نویسی کا بھی مادہ تھا۔ مالک رام اس سلسلے میں خاموش ہیں۔ شاید انہوں نے اس بات کو چنداں لائق جواب نہ سمجھا ہو۔ اگر مولانا فضل حق اور غالب کی یہ گفتگو محض من گھڑنت ہے تو غالب میں افسانہ گوئی کی صفت بدرجۂ اتم موجود تھی۔ لیکن خود قاضی صاحب بعض اوقات دوسروں کے افسانوں یا سرسری بیانات کو غیر ضروری اہمیت دیتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً حالی اور غالب کے مراسم کے بارے میں غلام رضا خاں نے عبدالغفور شہباز کو لکھا کہ حالی تو غالب کے یہاں گاہ گاہ ہی آتے تھے۔ ''ان کی نشست وہاں زیادہ نہ تھی۔'' اس غیر ذمہ دارانہ بیان کو قاضی صاحب قبول کرتے ہیں اور مالک رام نے اس پر اچھی گرفت کی ہے۔

مالک رام صاحب نے عبدالصمد کا وجود ثابت کرنے کے لئے مشاق وکیل کی

طرح دلائل اور براہین فراہم کیے ہیں۔ قاضی صاحب کے سرد اور عاری از جذبات انداز کے بالمقابل وہ پر جوش نظر آتے ہیں۔ لیکن کیا عبدالصمد کا وجود واقعی مسلم الثبوت ہے؟ ہمارے پاس حالی کے بیانات ہیں جو عبدالصمد کے وجود کی تصدیق کرتے ہیں۔ عبدالصمد کا خط بھی، جو غالب کے نام آیا، اس کے وجود کی دلیل بھی شیفتہ کے حوالے سے حالی ہی ہیں۔ دوسری طرف حالی ہی کا بیان ہے کہ کبھی کبھی خود غالب کی زبان سے سنا گیا ہے کہ عبدالصمد محض ایک فرضی شخص ہے، چونکہ لوگ مجھے بے استادا کہتے تھے، اس لئے میں نے ایک استاد گڑھ لیا۔ مالک رام نے قاضی صاحب کے اس اعتراض کا جواب نہیں دیا ہے کہ حالی نے ان بیانات کے تضاد کو محسوس کیا اور ان میں تطابق پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ''یہ دوسری بات ہے کہ اس کوشش میں انہیں کامیابی نہ ہو سکی۔'' لیکن مالک رام صاحب نے یہ نکتہ بہت خوب نکالا ہے کہ ''کہیں زیادہ اہم بات یہ ہے کہ غالب کی زبان سے یہ سب کچھ سننے کے بعد بھی حالی لکھتے ہیں: کہ ''عبدالصمد فی الواقع ایک پارسی نژاد آدمی تھا اور مرزا نے اس سے کم وبیش فارسی زبان سیکھی تھی۔'''' ظاہر ہے کہ حالی ایمان دار آدمی تھے۔ اگر انہیں کسی قسم کا شک ہوتا کہ عبدالصمد کا وجود محض غالب کی اختراع ہے، تو وہ یہ جملہ اتنے حتمی انداز میں نہ لکھتے۔ وہ غالب کی مدلل مداحی ضرور کر رہے تھے (جیسا کہ قاضی صاحب کا ارشاد ہے)، لیکن عبدالصمد کی شاگردی غالب کے لئے کوئی مایۂ افتخار نہ تھی کہ جس کو ثابت کرنا حالی کے لئے ضروری ہوتا۔ اگر ان سب باتوں کے باوجود حالی صاف صاف یہ کہتے ہیں کہ عبدالصمد واقعی ایک شخص تھا، اور غالب نے اس سے فارسی پڑھی تھی، تو ہمیں یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ کم سے کم حالؔی کی نظر میں عبدالصمد ایک واقعی شخص تھا اور غالب کے ''بحرِ تخیل کی ایک موج'' نہیں، بلکہ غالب کی ادبی شخصیت کے سرچشموں میں سے ایک تھا۔

ایک نکتہ، جس پر مالک رام کی نظر نہیں گئی ہے، خود اس بات سے متعلق ہے کہ

غالب کی زبان سے کبھی کبھی سنا گیا کہ عبدالصمد کا کوئی وجود نہیں۔ حالی یہ تو کہتے نہیں کہ میں نے خود غالب کو یہ کہتے سنا کہ عبدالصمد فرضی شخص ہے۔ حالی صرف یہ کہتے ہیں کہ غالب کی زبان سے کبھی کبھی سنا گیا۔ ہمارے پاس اس بات کی کوئی شہادت نہیں کہ غالب نے واقعی ایسا کہا تھا۔ حالی یہ بھی نہیں بتاتے کہ یہ بات ان سے کس نے کہی۔ ممکن ہے انہیں غلام رضا خاں نے کہی ہو جنہوں نے شہباز کو لکھا کہ ''عبدالصمد کا وجود ذہن میں تھا، خارج میں نہ تھا۔'' کوئی ضروری نہیں کہ غالب نے واقعی ایسا کہا ہو۔ یہ بات ملحوظ رہے کہ اس روایت کے مطابق غالب نے عبدالصمد کی شخصیت اس لئے گڑھی کہ لوگ انہیں بے استادا کہتے تھے۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے تو غالب نے یہ بھی کیوں نہ کہا کہ عبدالصمد نے ان کے فارسی کلام پر اصلاح دی تھی؟ ظاہر ہے کہ ''بے استادا'' کے معنی یہ نہیں ہیں کہ غالب کا کوئی معلم نہ تھا۔ (اور اگر یہ معنی ہیں بھی تو بے استادا ہونے کا الزام سراسر بے بنیاد اور لایعنی ٹھہرتا ہے اور اس کی تردید کی کوئی ضرورت نہیں نظر آتی۔) ظاہر ہے کہ ''بے استادا'' کے معنی ہیں ''وہ شخص جس کا کوئی استاد فن شعر میں نہیں۔ وہ شخص جس کے کلام کو کسی استاد کی اصلاح کا استناد حاصل نہیں''۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ زبان فارسی کے دقائق وغوامض کو عبدالصمد سے حاصل کرنے کا دعویٰ اس اعتراض کو رفع نہیں کرسکتا کہ غالب ''بے استادے'' ہیں۔ لہٰذا عبدالصمد کی شخصیت کو ایجاد کرنے کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ لہٰذا مجھے اس بات میں بہت شک ہے کہ غالب کی زبان سے واقعی کبھی یا اکثر یہ سنا گیا ہو کہ میاں عبدالصمد محض ایک افسانہ ہے، لوگ مجھے بے استادا کہتے تھے، ان کا منھ بند کرنے کے لئے میں نے اسے ایجاد کرلیا۔ جب تک کوئی معتبر شہادت اس بات کی نہ ملے کہ غالب نے واقعی ایسا کہا تھا، میں اس روایت کو انتہائی ضعیف قرار دوں گا اور عبدالصمد کے جھگڑے میں اس پر کوئی تکیہ نہ کروں گا۔

ممکن ہے قاضی صاحب مرحوم کو اس بات کا احساس رہا ہو۔ ان کا خیال یہ ہے کہ

عبد الصمد کو ایجاد کرنے کی ضرورت غالب کو اس لئے پڑی کہ انہیں خوف تھا کہ لوگ ''قاطع برہان'' پر اعتراضات کریں گے اور ان کے مبلغ علم پر شک کریں گے۔ لہٰذا انہوں نے حفظ ماتقدم کے طور پر عبد الصمد کا ذکر ''قاطع برہان'' میں اپنے استاد کامل کی حیثیت سے کیا۔ قاضی صاحب فرماتے ہیں:

''غالب دنیا کو یہ دکھانا چاہتے تھے کہ میں نے ''فارسی کی تحقیق کو اس پائے پر پہنچایا ہے کہ اس سے بڑھ کر متصور نہیں''... غالب کے لیے یہ بھی ممکن نہ تھا ہندوستان کا تنہا فارسی داں سمجھے جانے [کی تمنا] کو دل سے نکال دیں۔ ضرورت ایجاد کی ماں ہے، غالب نے ایک ایسا فرضی استاد گڑھ لیا جو علوم عربیہ و فارسیہ پر یکساں قدرت رکھتا تھا، اور اس تبحر کو دوسرے فارسی دانان ہند پر اپنے تفوق کی وجہ بتایا۔''

اگر یہ استدلال صحیح ہے تو ''بے استادا'' ہونے والی حالی کی بیان کردہ وہ روایت غلط ہوئی جاتی ہے، کہ غالب کے بقول، انہوں نے جب دلی کے اوائل زمانۂ قیام میں دیکھا کہ لوگ مجھے ''بے استادا'' کہتے ہیں، تو میں نے ایک فرضی ایرانی استاد ہرمزد یا عبد الصمد گھڑ لیا تاکہ لوگوں کا اعتراض غلط پڑے۔ اس طرح عبد الصمد کی ایجاد کی جو تھیوری قاضی صاحب مرحوم بیان کر رہے ہیں، وہ کمزور پڑ جاتی ہے۔

''قاطع برہان'' کی اشاعت اول (۱۸۶۲) کے وقت غالب پینسٹھ سال کے تھے۔ ظاہر ہے یہ عمر ان کی ایسی تھی کہ دور دور کے لوگ انہیں استاد اور فارسی داں مان چکے تھے۔ ''قاطع برہان'' کے لفظ لفظ سے اعتماد ٹپکتا ہے، کوئی عدم یقین یا عدم اطمینان کہیں نہیں۔ ظاہر ہے غالب کی یہ عمر ایسی نہ تھی کہ ان کو ''بے استادا'' کہا جاتا تو اس سے غالب کو

کسی نقصان کا خوف ہوسکتا تھا۔ اور اگر کوئی شخص بدرجۂ مجبوری یہ بات کہتا بھی کہ غالب کا کیا بھروسا، وہ تو بے استادے ہیں، تو یقین ہے کہ عام لوگ اسے بالکل خاطر میں نہ لاتے۔ غالب کا یہ قول، کہ لوگ مجھ بے استادا کہتے تھے، یقیناً اگر صحیح بھی ہے، تو اسے ۱۸۶۲ کا ماننا سخت تامل مانگتا ہے۔ اس زمانے میں تو دلی کے دو سب سے بڑے فارسی داں، مومن اور صہبائی، جنہیں کسی نہ کسی نہج سے غالب کا حریف یا مدمقابل کہا جاسکتا تھا، اللہ کو پیارے ہو چکے تھے (مومن ۱۸۵۲) میں، اور صہبائی (۱۸۵۷) میں۔ آزردہ کو غالب اپنا کم و بیش دوست قرار دیتے تھے، حریف نہیں۔ لہٰذا انہیں آزردہ کی طرف اس طعنے کا خوف نہ تھا۔ ایسی صورت میں ۶۵ سالہ غالب کو کیا ضرورت تھی کہ عبدالصمد کی ایجاد کرتے؟

اور اگر غالب نے اوائل عمری اور اوائل استادی میں ''بے استادا'' کہے جانے کے جواب میں عبدالصمد کا کردار وضع کیا، تو پھر قاضی صاحب قبلہ کا یہ خیال بے اصل ہو جاتا ہے کہ غالب نے ''قاطع برہان'' کی اشاعت کے وقت حفظ ماتقدم کے طور پر عبدالصمد کو ''دریافت'' کر لیا۔ دوسری طرف، ایک بات یہ بھی ملحوظ رہے کہ اگر اوائل عمری اور اوائل استادی میں غالب کو ''بے استادا'' کہا گیا تو نصف صدی بعد عبدالصمد کی ایجاد اس طعن کو رفع نہیں کرسکتی، کیوں کہ عبدالصمد جو بھی رہا ہو، شاعری میں وہ غالب کا استاد نہ تھا۔ غالب نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ عبدالصمد نے میرے کلام پر اصلاح دی۔ انہوں نے کہا تو صرف یہی کہا کہ میرے ایرانی استاد نے فارسی زبان کے غوامض اور نکات میرے ذہن میں پیوست کر دیے۔ ایک آخری بات یہ بھی دھیان رہے کہ اگر اپنے لیے کسی استاد کی ضرورت غالب نے سمجھی بھی ہوگی تو کلکتے والے قضیے کے وقت سمجھی ہوگی، کہ وہاں واقعی ان کی زبان پر حملے ہو رہے تھے۔ لیکن انہوں نے مثنوی ''باد مخالف'' میں سب باتیں اپنی طرف ہی کہیں، اپنے کسی ''استاذ'' کو گواہی میں نہ لائے۔

عبدالصمد کے وجود پر مالک رام کے اکثر دلائل ایسے ہیں جنہیں غالب کے مزاج اور طرز فکر سے ہم آہنگ کہا جا سکتا ہے۔ غالب کی افتاد طبع سے مالک رام صاحب کی وجدانی مناسبت کے باعث مالک رام کے ایسے دلائل میں استحکام آ گیا ہے۔ ہاں ان کی تمام دلیلیں یکساں کارگر اور پر قوت نہیں۔ لیکن موجودہ معلومات کی روشنی میں عبدالصمد کے وجود واقعی پر شک کرنے کی وجہیں اتنی کثیر اور اتنی مضبوط نہیں ہیں کہ ہم اس کے وجود سے انکار کر دیں۔ عبدالصمد یقیناً ایک شخص تھا۔ اب یہ معاملہ عبدالصمد اور غالب کے درمیان ہے کہ شاگرد نے استاد سے کیا سیکھا اور کیا پایا۔

دیباچۂ انتخاب کلیات غالب (اردو)

غالب کا دیوان اس قدر مختصر ہے اور ان کے اشعار اس قدر مشہور ہیں کہ ان کا انتخاب بظاہر بالکل غیر ضروری کاروائی ہے۔ لیکن تھوڑا غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ غالب کا انتخاب اہم ادبی ضرورت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ غالب کا متداول دیوان یقیناً مختصر ہے۔ لیکن ان کے غیر متداول کلام اور غیر مجموعہ کلام کو بھی حساب میں لے لیا جائے تو اشعار کی تعداد خاصی ہو جاتی ہے۔ کالی داس گپتا رضا کے مرتب کردہ ''دیوان غالب کامل'' میں تقریباً پانچ ہزار شعر ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تعداد وافر ہے اور اس میں سے انتخاب ممکن بھی ہے اور ضروری بھی۔ دوسری بات یہ کہ غالب کا جو کلام زیادہ تر مشہور ہوا ہے وہ تقریباً ہر زمانے میں سارے کا سارا غزلوں پر یا غزلوں کے متفرق اشعار پر مشتمل رہا ہے۔ گذشتہ ستر اسی برس میں غالب پر ہماری توجہ ان کی غزلوں کے ہی حوالے سے مرکوز رہی ہے۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ کلاس روم کے باہر کم لوگ ایسے ہوں گے جنہوں نے غالب کے

قصائد، قطعات اور مثنویات کو اس توجہ سے پڑھا ہو جس توجہ سے ان کی غزلیں پڑھی گئی ہیں۔ لہٰذا غالب کا ایسا انتخاب ضروری ہے جس میں غزل کے ساتھ دیگر اصناف بھی شامل ہوں، تاکہ ان پر بھی مناسب توجہ ہو سکے۔

تیسری بات یہ کہ ہر زمانہ شعرائے سلف کو اپنے طریقے سے پڑھتا ہے۔ ہر زمانے کی ترجیحات مختلف ہوتی ہیں اور ہر زمانہ اپنے ذوق کے مطابق اشعار اور شعرا کی درجہ بندی کرتا ہے۔ بڑے شاعر کے اکثر اشعار پر ہر زمانے میں اتفاق رائے کے باوجود ان اشعار کی معنویت اور مختلف اشعار کے مابین قبولیت اور ترجیح بھی مختلف ہوتی ہے۔ گذشتہ بیس پچیس برس میں جس غالب سے ہم آشنا ہوئے ہیں وہ بڑی حد تک بجنوری اور شیخ اکرام کے غالب سے مختلف ہے لیکن قرائن بتاتے ہیں کہ اب جو غالب ہمارے سامنے آئے گا وہ گزشتہ ربع صدی کے بھی غالب سے تھوڑا بہت مختلف ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اب غالب اور دوسرے کلاسیکی شعرا کو اردو کے کلاسیکی معیاروں اور اردو کی کلاسیکی شعریات کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش شروع ہو رہی ہے۔ زیر نظر انتخاب کو اسی سلسلے کی ایک کڑی کہا جا سکتا ہے۔ اس انتخاب میں آپ کو ایسے اشعار بھی ملیں گے جو نسبتاً کم مقبول یا معروف ہیں۔ ان کی شمولیت کی وجہ صرف یہ نہیں کہ میں ان کو بہت عمدہ سمجھتا ہوں۔ ان کی شمولیت کی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ غزل کے کلاسیکی معیاروں کے بھی اعتبار سے اعلیٰ پائے کے ہیں۔ ممکن ہے اس انتخاب کے ہر پڑھنے والے کو اپنے تمام پسندیدہ اشعار اس میں نظر نہ آئیں، لیکن مجھے امید ہے کہ یہاں ہر ایک کے سارے نہیں تو اکثر پسندیدہ اشعار ضرور موجود ہوں گے۔

اس انتخاب کا بڑا حصہ متداول دیوان کے اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ غالب کے زیادہ تر بہترین اشعار متداول دیوان ہی میں ہیں۔ گیان چند کہتے ہیں کہ شروع کے کلام کا وہ حصہ جسے غالب نے مسترد کر دیا تھا، بڑی حد تک معمولی اور بے لطف

ہے۔ کیوں کہ اس میں غیر ضروری پیچیدگی زیادہ ہے، معنی کا لطف کم، اس رائے سے پورا اتفاق ممکن نہیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ مسترد کلام کا بڑا حصہ اس قدر ادق، اس کے مضامین اس قدر باریک اور ان مضامین کی بنیاد اتنے دور از کار روابط خیال پر ہے کہ اس کو سمجھنے کے لیے کثیر غور و فکر درکار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان اشعار میں بظاہر ربط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ربط کی اس کمی کو غالب نے ''مستی تحریر'' کا نام دیا ہے:

مے کش مضموں کو حسن ربط خط کیا چاہیے
لغزش رفتار خامہ مستی تحریر ہے

لیکن اس ''مستی تحریر'' کے باعث شعر کا حسن اگر مجروح نہیں تو مخفی ضرور ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے مسترد اشعار میں سے صرف وہ شعر انتخاب میں رکھے ہیں جن کا حسن بالکل ظاہر ہے اور جن کو سمجھنے کے لیے زیادہ تامل درکار نہیں۔ مسترد اشعار کی پوری نمائندگی نہ ہونے کی حد تک یہ انتخاب نامکمل ضرور ہے، لیکن ہر انتخاب کسی نہ کسی اعتبار سے نامکمل ہوتا ہے۔ میں یہ بہر حال کہہ سکتا ہوں کہ یہ انتخاب نامکمل سہی، لیکن نمائندہ ضرور ہے۔

اشعار کا متن مولانا امتیاز علی عرشی کے مرتب کردہ کلیات (مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند، پہلا ایڈیشن ۱۹۵۸، دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۲) پر مبنی ہے۔ عرشی صاحب نے اپنے نسخے کو چار حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ پہلا حصہ ان اشعار پر مشتمل تھا جو غالب نے ۱۸۳۳ میں مرتب کردہ دیوان میں شامل نہیں کیے تھے اور جو بعد میں ''نسخۂ حمید یہ والے اشعار'' کے نام سے مشہور ہوئے۔ عرشی صاحب نے اس حصے کا نام ''گنجینۂ معنی'' رکھا تھا۔ دوسرا حصہ ''نوائے سروش'' کے نام سے اس کلام پر مشتمل تھا جو غالب کا متداول کلام ہے۔ تیسرا حصہ وہ کلام تھا جو کسی دیوان کے متن میں نہیں ملتا لیکن جس کی بازیافت مختلف نسخوں کے حواشی یا اخباروں

اور بیاضوں کے ذریعہ ممکن ہو سکی تھی۔ عرشی صاحب نے اس کا نام ''یادگارِ نالہ'' رکھا تھا۔ چوتھا حصہ (جو پہلے ایڈیشن ۱۹۵۸ میں نہیں ہے، کیونکہ اس میں وہ کلام ہے جو پہلے ایڈیشن کی اشاعت کے وقت تک دریافت نہیں ہوا تھا ''بادآورد'' کے نام سے اس نئے کلام پر مشتمل تھا جو ''نسخۂ امروہہ'' یا ''نسخۂ بھوپال'' یا ''نسخۂ عرشی زادہ'' نامی مخطوطے کے ذریعے دریافت ہوا۔ قاعدے کی رو سے اسے بھی ''گنجینۂ معنی'' کا حصہ ہونا تھا، لیکن اس کی دریافت اس وقت ہوئی جب نسخۂ عرشی کا دوسرا ایڈیشن پریس جا چکا تھا، لہٰذا اسے الگ حصے کے طور پر اس ایڈیشن میں شامل کیا گیا۔ میں نے اس حصے کو الگ سے اس لیے رکھا ہے کہ مختلف وجوہ کی بنا پر اس مخطوطے کے بارے میں طرح طرح کے تنازعات پیدا ہوئے اور غالبیات میں اس کا خاص مقام ہے۔ ''یادگارِ نالہ'' کے بعض مشمولات کو میں غالب کا کلام نہیں مانتا۔ لہٰذا ان میں سے کوئی شعر شاملِ انتخاب نہیں کیا ہے۔

میں نے اس انتخاب کے چاروں حصوں کے نام تو عرشی صاحب کے تتبع میں نسخۂ عرشی سے مستعار لیے ہیں لیکن ان کی ترتیب بدل دی ہے۔ میں نے ''نوائے سروش'' کو پہلے اور ''یادگارِ نالہ'' کو آخر میں رکھا ہے۔ بیچ میں ''گنجینۂ معنی'' اور ''بادآورد'' ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ''نوائے سروش'' کا کلام سب سے زیادہ معروف ہے اور ''یادگارِ نالہ'' کا زیادہ تر حصہ سب سے کم متداول ہے۔ ''گنجینۂ معنی'' تو نسخۂ حمیدیہ کے جدید و قدیم ایڈیشنوں کے باعث اور ''بادآورد'' نسخۂ عرشی زادہ اور نقوش لاہور کی اشاعت خاص (مرتبہ نثار احمد فاروقی) کے باعث بآسانی دستیاب ہیں۔ لیکن ''یادگارِ نالہ'' کا بیشتر حصہ صرف ''نسخۂ عرشی'' ہی میں ملتا ہے۔

''نوائے سروش'' میں غزلوں کی ترتیب متداول دیوان کے مطابق ہے (بعض بعض اشعار کی ترتیب میں متداول دیوان کی جگہ نسخۂ عرشی کو اختیار کیا گیا ہے۔) بقیہ تمام کلام

کی ترتیب ''نسخۂ عرشی'' کے مطابق ہے۔ پچھلے پچاس ساٹھ برسوں میں دیوان غالب کے جو ایڈیشن شائع ہوئے ان میں غزلیات کو مقدم رکھا گیا تھا۔ ان کے بعد قصائد، پھر قطعہ اور رباعی وغیرہ۔ یہ ترتیب غالب کی اپنی ترتیب کے خلاف ہے اور اس زمانے کی وضع کے بھی خلاف ہے۔ لہٰذا میں نے ''نسخۂ عرشی'' اور غالب کی اصل ترتیب کا لحاظ رکھتے ہوئے ترتیب حسب ذیل رکھی ہے، قطعہ، مثنوی، قصیدہ، غزل، رباعی۔ الفاظ کا املا وہ اختیار کیا ہے جو آج کل رائج ہے۔ ''نسخۂ عرشی'' اور بہت سے دیگر ایڈیشنوں میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر ہائے ہوز پر ختم ہونے والے لفظ کا قافیہ الف والے لفظ سے کیا گیا ہو تو ہائے ہوز کو الف میں بدل دیتے ہیں۔ مثلاً مندرجۂ ذیل مصرعے میں

کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے

اکثر لوگوں نے ''اشارہ'' کو ''اشارا'' لکھا ہے۔ میں نے اس التزام کو غیر منطقی اور غیر ضروری جان کر ترک کر دیا ہے۔ لیکن مندرجۂ ذیل مصرعے میں

ہماری بات ہی پوچھیں نہ وہ تو کیوں کر ہو

''وہ'' بروزن ''کو'' ہے اور تمام لوگوں نے اسے ''وو'' لکھا ہے جو بہت بدنما اور مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ یہاں میں نے مجبوراً ''وو'' اختیار کیا ہے تاکہ قاری کو یہ گمان نہ ہو کہ موجودہ زمانے میں بھی ''وہ'' اور ''کو'' کا قافیہ کر سکتے ہیں۔

کلام غالب کی تاریخی ترتیب کا کام مولانا عرشی نے انجام دیا تھا۔ اب جناب کالیداس گپتا رضا نے مزید باریکی اور محققانہ ژرف نگاہی سے کام لیتے ہوئے تمام اشعار کا سال تصنیف یا کم سے کم زمانۂ تصنیف متعین کر دیا ہے۔ میں نے جناب رضا سے استفادہ کر کے زیرِ نظر انتخاب کے ہر اندراج کے نیچے اس کا سال یا زمانۂ تصنیف بھی درج کر دیا ہے۔ اس میں جہاں اور فائدے ہیں، ایک اہم فائدہ یہ بھی حاصل ہوتا ہے کہ مالک رام صاحب کے اس قول کی مکمل تصدیق ہوتی ہے کہ غالب کے یہاں شروع ہی سے

''آسان'' اور ''مشکل'' دونوں طرح کا کلام موجود ہے۔ یہ بات مشہور ہے (اور غلط ہے) کہ غالب نے شروع شروع میں بہت مشکل لکھا، اور بعد میں وہ ''طرز میر'' کی طرف مائل ہوئے۔ مالک رام نے بہت پہلے کہا تھا کہ غالب کی اکثر غزلیں جنھوں نے غالب کو غالب بنایا، زمانۂ نوجوانی یا جوانی کی ہیں نہ کہ اس زمانے کی جب وہ ''مشکل پسندی'' ترک کر چکے تھے۔ اس کے باوجود یہ بات مشہور ہے کہ غالب کا اوائلی کلام سارا کا سارا دق اور بے لطف اور فارسیت (بلکہ فارسی) میں غرق ہے۔ امید ہے کہ اس انتخاب میں مندرج تاریخوں سے اس غلط فہمی کے ازالے میں مدد ملے گی۔

مولانا عرشی نے اس بات کا خاص اہتمام کیا تھا کہ الفاظ پر ضروری اعراب لگائے جائیں اور علامات وقف، خاص کر کاما comma کا استعمال بکثرت ہوتا کہ اشعار کو صحیح پڑھنے میں آسانی ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اعراب اور اوقاف کے باعث بعض اشعار کو پڑھنا کچھ آسان ہوتا ہے۔ لیکن یہ چیزیں شعر کے معنی کو محدود بھی کر دیتی ہیں۔ اعراب لگانے میں مشکل یہ بھی ہے کہ بہت سے الفاظ پر اصل زبان کی رو سے اعراب کچھ ہوں گے اور استعمال عام کی رو سے اعراب کچھ ہوں گے۔ اگر استعمال عام کی رو سے اعراب قائم کیے جائیں تو غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ مصنف کا یہی عندیہ تھا۔ اگر اصل زبان کی رو سے اعراب رکھے جائیں تو بعض اوقات مضحکہ خیز صورت پیدا ہو جائے۔ پرانے زمانے میں نہ اعراب کا اہتمام تھا اور نہ اوقاف کا۔ میں نے بھی ان سے مکمل احتراز کیا ہے تاکہ قاری کے ذہن میں کسی خاص قرأت کے خلاف یا موافق کوئی تعصب نہ پیدا ہو اور اسے اس بات کا پورا احساس ہو کہ کسی شعر کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ (اس سلسلے میں بہت سی مثالیں میں نے ''تفہیم غالب'' اور ''شعر شور انگیز'' میں درج کی ہیں۔ یہاں تفصیل کو غیر ضروری جان کر ترک کرتا ہوں۔)

تمام بڑے شعرا کی طرح غالب میں بھی یہ صفت ہے کہ ان کا کلام چاہے جتنی بار پڑھا جائے اس کی تازگی برقرار رہتی ہے اور ہر مطالعے میں بعض ایسے شعر سامنے آتے ہیں جو لہجے یا معنی کے اعتبار سے بالکل نئے معلوم ہوتے ہیں اور تعجب ہوتا ہے کہ اب تک یہ آنکھوں سے اوجھل کس طرح رہے تھے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ بڑے شاعر کے کلام میں فن کی باریکیاں اور چالاکیاں اور معنی کی تہیں اس قدر ہوتی ہیں کہ بسا اوقات ان شعروں میں بھی نئے پہلو نظر آجاتے ہیں جنہیں ہم بار بار پڑھ چکے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی پڑھنے والے پر کبھی کوئی نکتہ اچانک روشن ہوتا ہے جب کہ دوسرا پڑھنے والا اس نکتے کو پہلے ہی دیکھ چکا ہوتا ہے۔ اس طرح ہر پڑھنے والے کے لیے ہر بار تازگی کا سامان مہیا رہتا ہے۔ غالب کے یہاں ایک اور خصوصیت بھی ہے جو عام طور پر ہمارے شعرا کے یہاں نہیں ملتی۔ اس خصوصیت کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ بعض اوقات سرسری بات کہہ دیتے ہیں، اور پڑھنے یا سننے والا اس شعر پر سے یوں ہی گزر جاتا ہے۔ لیکن غور وفکر کے بعد (اور کبھی کبھی اچانک) انکشاف ہوتا ہے کہ بات سرسری نہیں بلکہ تہ دار ہے۔ لہٰذا یہ امکان ہمیشہ رہتا ہے کہ جس شعر کو ہم غیر اہم سمجھ رہے ہیں وہ دراصل اہم ہو۔ مثلاً ایک بہت مشہور اور بظاہر سادہ شعر ہے:

آگے آتی تھی حال دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

یہاں بظاہر کوئی نکتہ نہیں۔ لیکن اچانک منکشف ہوتا ہے کہ دوسرے مصرعے کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اب ہنسی کسی بات پر نہیں آتی، بلکہ بے بات کی بات پر ہنسی آتی ہے۔ اب یہ شعر یاس وافسردگی کی جگہ جنون اور ذہنی اختلال کے مضمون پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ غالب کی اس خصوصیت کے باعث ان کا انتخاب بنانا بہت مشکل ہے، کیوں کہ عجب نہیں کہ جس شعر کو ہم

نظر انداز کر گئے ہوں، اس میں بھی کوئی نکتہ ہو۔

(۲)

غالب ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں کہ نہیں؟ اس سوال پر بحث ہوسکتی ہے۔ اکثر لوگ اس سوال کا جواب ''ہاں'' میں دیں گے۔ لیکن یہ بات بالکل طے ہے کہ غالب ہمارے آخری بڑے کلاسیکی شاعر اور پہلے بڑے جدید شاعر ہیں۔ وہ اگرچہ اس صدی کے شروع ہونے سے بہت پہلے مر گئے لیکن ان کا کلام اس صدی کا استعارہ اور ان کے بیان کردہ مسائل اس صدی کے مسائل کا جوہر ہیں۔ لہٰذا غالب کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہوسکتا ہے کہ کلاسیکی شعرا میں غالب کا کیا مقام ہے اور اس نقطۂ نظر سے بھی ہوسکتا ہے کہ وہ کون سے خواص اور صفات ہیں جن کی بنا پر غالب ہمارے عہد کے سب سے مقبول اردو شاعر ہیں؟ میں فی الحال اس دوسرے ہی سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہوں۔

یہ بات تو سامنے کی ہے کہ شاعری کے اعتبار سے ہماری صدی استعارے اور ابہام کی صدی ہے اور غالب کی شاعری کے نمایاں ترین اوصاف اس میں استعارے کی وسعت اور رنگارنگی اور ابہام کی پیدا کردہ کثیر المعنویت ہیں۔ لیکن بات یہاں ختم نہیں ہوتی، بلکہ شروع ہوتی ہے۔ کیوں کہ اصل سوال یہ ہے کہ غالب نے استعارے کو کس طرح برتا؟ کیا استعارے سے غالب نے انکشاف کا کام لیا، یا اس کے ذریعہ عام، معمولی حقائق میں بھی اسرار کی کارفرمائی ثابت کی؟

کیا استعارے کو ادراک وانکشاف حقیقت کا ذریعہ کہہ سکتے ہیں؟ یہ بحث مغربی شعریات میں فلسفے سے اٹھی، خاص کر جب ہیوم نے اس بات سے انکار کیا کہ استعارے کے ذریعہ علم حاصل ہوسکتا ہے۔ اسی زمانے میں اسپنوزا نے انجیل کی تعبیر وشرح کے مسائل

سے بحث کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا کہ انجیل کے بیانات کو استعارے کی سطح پر قبول کیا جائے یا لغوی سطح پر؟ یہ سوال اس لیے اہم تھا کہ دونوں طرح کی کارگزاریوں میں انجیل کے احکام واقوال کی عملی معنویت اور ان کا مبنی بر حقیقت ہونا معرض خطر میں پڑ سکتا تھا۔ اسپنوزا نے بالآخر یہ فیصلہ کیا کہ ہمیں انجیل کے الفاظ کو لغوی حیثیت میں قبول کرنا چاہیے اور اس بات سے بحث نہ کرنا چاہیے کہ ان کو سچ بھی ثابت کر سکتے ہیں کہ نہیں۔

عرب شعریات میں استعارہ وسیلۂ علم کے طور پر نہیں۔ بلکہ توسیع معنی کے وسیلے کی حیثیت سے برتا گیا ہے۔ یعنی عرب شعریات (اور بڑی حد تک تمام کلاسیکی مشرقی شعریات) میں استعارے کا اصول یہ نہیں ہے کہ اس کے ذریعہ کوئی بات ثابت یا منکشف کی جاتی ہے۔ بلکہ یہاں استعارہ اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعہ بعض اوقات وہ معنی بھی وجود میں آتے ہیں جو کلام (Discourse) سے منطقی تعلق نہیں رکھتے، بلکہ اشاریاتی Semiotic تعلق رکھتے ہیں۔ امام عبدالقاہر جرجانی نے دو طرح کے استعاروں میں فرق کیا ہے۔ ایک تو وہ جن کی بنیاد حسیاتی ہوتی ہے۔ جرجانی کا قول ہے کہ ایسے استعاروں کے معنی متعین ہو سکتے ہیں۔ دوسری طرح کے استعارے وہ ہیں جن کی بنیاد عقلی ہوتی ہے۔ جرجانی کا کہنا ہے کہ ایسے استعاروں کے معنی لامحدود ہوتے ہیں۔

غالب نے اپنی تحریروں میں جرجانی کا حوالہ کہیں نہیں دیا ہے اور نہ کہیں استعارے سے بحث کی ہے لیکن چونکہ ان کا شعری ذوق مشرقی شعریات اور خاص کر سبک ہندی کی شعریات کا ساختہ پرداختہ تھا، اس لیے ان کے یہاں جرجانی کے بیان کردہ دوسری قسم کے استعارے کی کارفرمائی بیش از بیش نظر آتی ہے۔ غالب کے یہاں ان استعاروں کا عمل انکشاف کا نہیں، بلکہ سوالیہ نشان کا ہے۔ یعنی غالب کے استعارے ہمیں کائنات اور وجود کے بارے میں استفہام و استفسار پر مائل کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کا مزاج چونکہ

استفہام اور تجسس سے عبارت ہے اس لیے غالب کا کلام (جیسا کہ میں نے اوپر کہا) بیسویں صدی کا ہی استعارہ بن گیا ہے۔

غالب کے بارے میں یہ بات بار بار کہی گئی ہے کہ وہ ایسے دور میں پلے بڑھے جو ہندوستانی سیاست اور سماج میں زوال اور انتشار کا دور تھا۔ یہ بات صرف جزوی طور پر سچ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ زوال اور انتشار تو غالب کی پیدائش سے بھی پہلے شروع ہو چکا تھا۔ سیاسی اعتبار سے زوال کا دور اٹھارویں صدی کے وسط سے ہی شروع ہو جاتا ہے۔ غالب کے دور اور اس سے ماقبل زمانے میں اصل فرق یہ ہے کہ غالب کے زمانے میں ہندوستانی تہذیبی اقدار کی بھی قوت اور سچائی مشکوک نظر آنے لگی تھی۔ وہ اقدار جو غالب سے نصف صدی پہلے پامال ہونا شروع ہو گئی تھیں، اب ان کے بارے میں یہ شک پیدا ہو چلا تھا کہ ان اقدار میں یہ قوت ہے بھی کہ نہیں کہ وہ انسان کو کائنات میں قائم رہنے اور کائنات کے موجودات و امکانات کی وجہ بیان کرنے کی سعی میں مدد ہو سکیں۔ غیر ملک، غیر زبان، غیر تہذیب، یہ چیزیں میر کے زمانے میں اہمیت نہ رکھتی تھیں۔ اس زمانے میں لوگوں کو پھر بھی یہ یقین تھا کہ وجود کے بارے میں جن نظریات اور تصورات کے وہ حامل ہیں، وہ صحیح اور کافی ہیں۔ غالب کے زمانے میں اس یقین پر کاری ضرب پڑی اور زندگی کے ہر شعبے، حتیٰ کہ تہذیبی اقدار میں بھی مغربی اثرات کی برپا کردہ تبدیلیاں نظر آنے لگیں۔ اس تبدیل حال کا سب سے بڑا نتیجہ یہ ہوا کہ غالب جیسے ذہنوں کو جو پرانی تہذیب کے پاسدار تھے، لیکن جنہیں بدلتی ہوئی دنیا کا احساس بھی تھا، وجود کی سطح پر یہ خوف اور شک پیدا ہوا کہ اشیا اور حقائق کیا واقعی ویسے ہی ہیں جیسے کہ ان کے بزرگوں کے World View میں تھے، یا اشیا اور حقائق کچھ اور ہیں؟ یا اگر وہ کچھ اور نہیں بھی ہیں تو کیا ان کو دیکھنے کے طریقے کچھ اور بھی ہیں۔ اور یہ طریقے ان طریقوں سے مختلف ہیں جو انہوں نے اپنی تہذیب، اپنی تاریخ، اور

اپنے تہذیبی شعور سے حاصل کیے تھے؟

اشیا دراصل ویسی نہیں ہیں جیسی وہ نظر آتی ہیں، یہ صوفیوں اور فلسفیوں کا عام مقولہ ہے۔ اس مقولہ تک پہنچنے کے لیے غالب اور ان کے معاصروں کو مغربی تہذیب یا مغربی علم کی ضرورت نہیں تھی۔ لیکن صوفی اور فلسفی کا یہ کہنا کہ عالم ''ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' اور معنی رکھتا تھا اور مغربی تہذیب کی روشنی میں یہ معلوم کرنا اور معنی رکھتا تھا کہ ''ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' کے وہ معنی نہیں ہیں جو مشرقی صوفیوں اور فلسفیوں نے بیان کیے تھے۔ اس حوصلہ شکن دریافت نے ہند اسلامی تہذیب میں ایک بحران پیدا کر دیا۔ غالب اسی تہذیبی بحران کے شاعر ہیں۔ اور یہ بحران اب بھی ہمارے ساتھ ہے۔ اس لیے غالب ہمیں آج بھی ہمارے معاصر نظر آتے ہیں۔ غالب کے اہم معاصرین، ذوق، مومن، میر انیس یا پھر درجۂ دوم کے اہم شعرا مثلاً اصغر علی خاں نسیم وغیرہ سب اس بحران سے بے خبر تھے جو ہماری تہذیب میں انگریزوں کے اثر سے رونما ہو رہا تھا اور بڑی حد تک رونما ہو بھی چکا تھا۔ غالب کی بڑائی کا راز بنیادی طور پر اس بات میں ہے کہ انہوں نے اس بحران کو نہ صرف محسوس کیا، بلکہ اسے شعر بنا کر پیش بھی کیا۔

اس بحران کو محسوس کرنے اور شعر بنا کر پیش کرنے سے میری مراد یہ نہیں ہے کہ غالب نے زمانۂ نوجوانی ہی میں ''داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی'' جیسے شعر کہہ لیے تھے۔ اس بحران کو محسوس کرنے اور اسے شعر میں منتقل کرنے سے میری مراد یہ ہے کہ غالب نے اس بات کو اپنے کلام کا بنیادی استعارہ بنایا کہ اشیا جیسی نظر آتی ہیں وہ ان کی اصل صورت نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے استفہامیہ کا استعمال تمام اردو شعرا سے زیادہ کیا ہے حتیٰ کہ میر سے بھی زیادہ۔ یعنی اشعار کے تناسب کے اعتبار سے غالب کے یہاں استفہامیہ اشعار کا تناسب میر سے زیادہ ہے۔ جس شخص نے اپنے دیوان کا آغاز ہی

استفہام سے کیا ہو اور اس استفہام کے ذریعہ نظام کائنات پر نکتہ چیں انداز میں نظر ڈالی ہو اس کے استفہامی مزاج کے بارے میں زیادہ کہنے کی ضرورت نہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس کے مقابلے میں میر کو رکھیے۔ کیوں کہ میر خود بہت بڑے استفہامی ہیں:

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

جیسا کہ میں نے کہا، میر خود بہت بڑے استفہامی ہیں۔ لیکن ان کا استفہام (مندرجہ بالا شعر میں) دو مضمرات کا حامل ہے۔ اوّل تو یہ کہ کوئی نہ کوئی ہستی یا شخص ایسا ہے جو ذات باری تعالیٰ کی ''شوخی'' کا ''محرم'' ہو۔ دوسری بات اس استفہام میں یہ مضمر ہے کہ باری تعالیٰ کا کوئی فعل حکمت سے خالی نہیں، اس لیے اگر اس نے بزم عیش جہاں برہم کی بھی ہے تو اس کا راز اس کو ضرور معلوم ہوگا جو ذات باری کا محرم ہے۔ غالب کے شعر میں دونوں ہی مضمرات کا پتہ نہیں۔ صرف مطلق استفہام ہے کہ کون ہے، جس کی شوخیِ تحریر نے نقش کو کاغذی پیرہن پہنا دیا۔ (کاغذی پیرہن پہننا: فریادی ہونا۔) اس پر طرہ یہ کہ نقش وجود میں آتا ہی تب ہے جب وہ کاغذی پیرہن پہنے۔ لہٰذا وجود خود مساوی ہے فریاد کے۔ تو یہ کس کی شوخی ہے، جس نے وجود=فریاد کی تکوین کی؟

میں نے اوپر کہا ہے کہ غالب تہذیبی بحران کے پیدا کردہ اس احساس کے شاعر ہیں کہ اشیا ویسی نہیں ہیں جیسی نظر آتی ہیں، حقائق وہ نہیں ہیں جو ہمیں سکھائے گئے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غالب کے یہاں رفتار=جمود، وجود=عدم، عقل=وحشت، غیب=ظہور، نظارہ=نابینائی جیسے مضمون عام ہیں۔ لیکن اس سے بھی آگے بڑھ کر غالب

نے اس ذہنی جغرافیے کو بھی بدل دیا اور اس داخلی سرزمین کی آب وہوا بھی بدل دی جن سے غزل کی شاعری عبارت ہے۔ یہاں بھی میر سے تقابل خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ میر کے یہاں داخلی جغرافیہ اور تہذیبی آب وہوا کے بدلنے، یا اس میں تبدیلی ممکن ہونے کا ذکر نہیں۔ میر کی دنیا خود مکتفی ہے، اس میں انسان زبوں وخوار بھی ہے اور منصور ومظفر بھی۔ لیکن اس میں کوئی تغیر نہ تھا۔ عشق کے جنگل کی دہشت نا کی ایسی تھی کہ وہاں شیروں کو بھی قشعریرہ ہو اور جہاں خود خضر کو جان کا خطرہ ہو:

کیا کم ہے ہولنا کی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ
ملا جو عشق کے جنگل میں خضر میں نے کہا
کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا
(میر)

لیکن غالب کے یہاں جغرافیہ بدلا ہوا ہے۔ غالب کے صحرا میں خضر کا گزر ہی نہیں۔ اس صحرا کے دیوانے سرحد تماشا سے بہت دور ہیں اور خود خضر کو ان سے ملنے کا اشتیاق ہے:

سیر آں سوے تماشا ہے طلب گاروں کا
خضر مشتاق ہے اس دشت کے آواروں کا

یہ اور بات ہے کہ فنی اعتبار سے میر کے دونوں شعر غالب کے شعر سے بہتر ہیں۔ لیکن یہاں جو چیز لائق توجہ ہے وہ میر اور غالب کا فنی تقابل نہیں بلکہ وہ ذہنی آب وہوا اور داخلی جغرافیہ ہیں جن سے میر اور غالب کے اشعار عبارت ہیں:

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگان آہو پشت خار اپنا

یہاں جنوں جولانی اور بے سروپائی مساوی ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ وہ دشت جس میں کوئی بے سروپا شخص جنوں جولاں ہو، اس دشت سے مختلف ہوگا جس میں خوف شیر ہو۔ کیوں کہ اس دشت کے ہونے کی دلیل ہی اس کا نہ ہونا ہے۔ جیسا کہ اس شعر میں ہے:

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

یعنی رفتار جتنی تیز ہوگی، بیاباں اتنی ہی تیزی سے دور ہوتا جائے گا۔ لہٰذا رفتار برابر ہے جمود کے، اور بیاباں کا وجود اس کے عدم ہی میں مضمر ہے۔

مروج مفروضات اور مقرر اقدار کو پلٹنے، یا ان کا عکس بیان کرنے کا رجحان ہماری کلاسیکی شاعری کا رجحان نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ وہاں یہ بات بھی مروج مفروضات میں داخل ہے کہ غزل کا مرکزی کردار، یعنی عاشق، رسوم شکن اور مقبول اقدار کو مسترد کرنے والا شخص ہوتا ہے۔ اس کے مقابل ناصح، رقیب، ہم نشیں، زاہد، شیخ وغیرہ ہیں جو مروج اقدار و رسوم کے حامی اور ان کو قائم کرنے والوں کے معاون ہیں۔ یعنی کلاسیکی غزل کی شعریات میں مرکزی کردار شروع ہی سے اور اپنی اصل ہی کے اعتبار سے Subversive صفات کا حامل ہوتا ہے۔ آج کل کے وہ مغربی نقاد جو خود کو New Historicist یا Cultural Materialist کہتے ہیں ان کے لیے کلاسیکی غزل کی دنیا بے حد دلچسپ اور حیران کن ثابت ہوگی۔ ان لوگوں کا کہنا ہے کہ ادب اگرچہ ہر زمانے میں حاکم طبقے کے اقدار کو قائم کرنے کے لیے وجود میں آتا ہے، لیکن ذی ہوش ادیب ان اقدار کو مستحکم کرنے کی ظاہری کوشش کے در پردہ ان اقدار کو Subvert کرنے یا معرض سوال میں لانے کا کام کرتا ہے۔ نئے تاریخیت پرستوں سے بہت پہلے میخائل باختن Bakhtin نے یہ نظریہ Carnivalisation کے نام سے پیش کیا تھا۔ ہمارے یہاں یہ عالم ہے کہ

غزل کی دنیا کا مرکزی کردار خود ہی اوّل درجے کا Subversive ہوتا ہے۔ غالب کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ وہ Subversion کو بھی Subvert کرنے پر تیار رہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وہ مروج اقدار سے نا مطمئن تھے اور انہیں شک کی نظر سے دیکھتے تھے اور یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اقدار کا یہ Subversion ان کے نزدیک اس کایا پلٹ کا استعارہ تھا جو ہماری تہذیب اور ہمارے تہذیبی شعور میں رونما ہو رہی تھی۔ چنانچہ جہاں میر یہ کہتے ہیں:

ہاتھ دامن میں ترے مارتے جھنجھلا کے نہ ہم
اپنے جامے میں اگر آج گریباں ہوتا

وہاں غالب کہتے ہیں:

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

میر کے متکلم کا گریبان چاک ہو چکا ہے، اس لیے وہ معشوق کے دامن کو اپنا ہدف بناتا ہے۔ اس میں چالاکی ہے، لیکن عاشق اور معشوق دونوں کی جگہ متعین ہے، جب کہ غالب نے دونوں کی جگہ کو Subvert کر دیا ہے۔ اسی طرح غالب یہ کہہ سکتے ہیں کہ معشوق بھی شوخ اور بے باک ہو اور عاشق بھی شوخ و بے باک ہو:

ہے وصل ہجر عالم تمکین و ضبط میں
معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے
اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں
شوق فضول و جرأت رندانہ چاہیے

اس کے بجائے کہ عاشق اپنی رسوائی کے سامان کرنے میں خود طاق ہو، غالب

اس کے مقام کو منہدم کر کے معشوق کو یہ کام سونپنا چاہتے ہیں:

اپنی رسوائی میں کیا چلتی ہے سعی
یار ہی ہنگامہ آرا چاہیے

اسی طرح، نہ صرف یہ کہ معشوق کا حسن محض مصنوعی ہے:

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا

بلکہ معشوق کی وفا بھی محض اتفاق پر مبنی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ رونے دھونے سے خدایا معشوق مہربان ہو جائے:

وفائے دلبراں ہے اتفاقی ورنہ اے ہمدم
اثر فریاد دل ہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے

مروج اقدار کو منہدم کرنے یا معرض سوال میں لانے کے رجحان کی بنا پر غالب کے کلام میں ایک طرح کی شوخی، ایک طرح کی Irreverence اور تھوڑی سی کلبیت ہے جو بیسویں صدی کے ذہن کو برانگیخت کرتی ہے، کیوں کہ اسے اس میں خود اپنی کش مکش، اپنے شکوک اور اپنے Dilemmas کا عکس نظر آتا ہے۔ میں چند اشعار مزید نقل کرتا ہوں۔ ان میں سے ہر ایک شعر کسی نہ کسی مروج یا مقبول مضمون کے برعکس مضمون پر مبنی ہے:

فکر سخن یک انشا زندانی خموشی
دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

مجھ کو دیار غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

کیا ہے ترک دنیا کاہلی سے
ہمیں حاصل نہیں بے حاصلی سے
خدا یعنی پدر سے مہرباں تر
پھرے ہم دربدر ناقابلی سے

کچھ نہ کی اپنے جنون نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکش خورشید عالمتاب تھا

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

وفا مقابل و دعوائے عشق بے بنیاد
جنون ساختہ و فصل گل قیامت ہے

جی ہی میں کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم
سرجائے یا رہے نہ رہیں پر کہے بغیر

اپنا نہیں وہ شیوہ کہ آرام سے بیٹھیں
اس در پہ نہیں بار تو کعبے ہی کو ہوآئے

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں

پوچھا تھا گرچہ یار نے احوال دل مگر
کس کو دماغ منت گفت و شنود تھا

بے خودی بے سبب نہیں غالب
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے

مُنتا ہے فوت فرصت ہستی کا غم کوئی
عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

بے عشق عمر کٹ نہیں سکتی ہے اور یاں
طاقت بقدر لذت آزار بھی نہیں

یہ اشعار میں نے بے تکلف حافظے سے نقل کیے ہیں، ورنہ اس طرح کے شعر دیوان کے ہر صفحے پر مل جائیں گے۔ ان اشعار میں فنی خوبیاں اور معنی کی گہرائیاں بھی ہیں۔ لیکن فی الحال یہ اس لیے توجہ طلب ہیں کہ ان میں جو نظریہ کائنات نظر آتا ہے وہ ہند اسلامی تہذیب کے نظریۂ کائنات کی مکمل توثیق نہیں کرتا، بلکہ اس سے ایک حد تک منحرف ہے۔ حالی نے اس بات کو یوں کہا تھا کہ غالب ہر چیز میں اپنی روش الگ رکھنا پسند کرتے تھے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے، لیکن جو سوال غور طلب ہے وہ یہ ہے کہ اپنی روش الگ رکھنے کا یہ ہی طریقہ کیوں؟ مومن اس دنیا کو کسی شک یا خوف کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ اس کے برخلاف غالب کا یہ عالم ہے کہ زمانۂ نوجوانی ہی میں وہ خدا کو باپ سے مہربان تر بتاتے ہوئے اپنی آوارہ گردی کی وجہ یہ بیان کرتے ہیں کہ یہ نا قابل تھی۔ یعنی وہ خود نا قابل (نالائق) تھے یا پھر خدا نے ان کو قبول نہ کیا، اگر چہ وہ پدر سے مہربان تر تھا۔

غالب کے بارے میں اکثر کہا گیا ہے کہ وہ شروع میں بیدل سے متاثر تھے۔ خود غالب نے اپنے اوائلی کلام میں بیدل کو اتنی بار خراج عقیدت پیش کیا ہے کہ بیدل کو ان کا معنوی استاد کہا جا سکتا ہے لیکن شروع کے غالب پر ناسخ کا بھی اثر بہت تھا۔ ناسخ کی شہرت کا ستارہ ان دنوں گردش میں ہے اس لیے ہم لوگ غالب پر ناسخ کے اثر کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دونوں کی شاعری کا بڑا حصہ (اور غالب کا تقریباً سارا غیر متداول

کلام) خیال بندی پر مبنی ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ''عمدۂ منتخبہ'' میں غالب کا ذکر اس زمانے میں لکھا تھا جب غالب بہت نوعمر تھے۔ سرور نے غالب کو خیال بندی کا شائق بیان کیا ہے۔ خیال بندی کی بنیادی صفت یہ ہے کہ مضمون کی ندرت اول ہے، چاہے مضمون خود بہت خوب صورت یا مروج معیار کا پابند نہ ہو۔ غالب نے خیال بندی والے مضامین میں عقلی استعارے بہت برتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام ناسخ سے بہت زیادہ رنگا رنگ معلوم ہوتا ہے۔ عقلی استعارے اور نشانیات کے تعلق پر مختصر بحث کر کے میں گفتگو ختم کرتا ہوں۔

نشانیات کا بنیادی اصول ہے کہ کسی شے کو کسی شے کا نمائندہ نہیں، بلکہ کسی شے کے برابر ٹھہرایا جائے۔ استعارہ اپنی اصل شکل میں اس شے کا نمائندہ ہوتا ہے جس کو اس کا مستعار منہ کہتے ہیں۔ مثلاً یہ استعارہ ہے: ''زید شیر ہے۔'' لیکن اگر ہم یہ کہیں کہ ''شیر زید ہے'' یعنی جہاں جہاں ''شیر'' درج یا مرقوم ہو، ہم وہاں زید فرض کریں تو نشانیاتی عمل ہے۔ عقلی استعارے میں نشانیات کا اصول اکثر کارفرما رہتا ہے۔ غالب نے اس کے ذریعہ پھر وہی کام لیا ہے کہ مروج مفروضات کو پلٹنے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر میر:

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی
رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا

یہاں معشوق کا باغ میں جانا روزمرّہ کی دنیا کا عمل ہے۔ باغ میں اس کا گلاب کے پھول اور سرو کو غلام بنا لینا استعاراتی عمل ہے (یعنی گلاب کا پھول اس کے چہرے کا غلام ہے اور سرو کا پیڑ اس کی قامت کا غلام ہے۔ یعنی معشوق کے چہرے اور گلاب کے پھول، اس کی قامت اور سرو کے درخت، میں وہی رشتہ ہے جو مالک اور غلام میں ہوتا ہے۔ مالک: اعلیٰ، غلام: ادنیٰ) لہٰذا میر کے بظاہر سادہ سے مصرعے میں کئی استعارے ہیں لیکن ان کی بنیاد حسیاتی ہے۔ لہٰذا ان کا تجزیہ ہو سکتا ہے۔ اب غالب کے شعر دیکھیے:

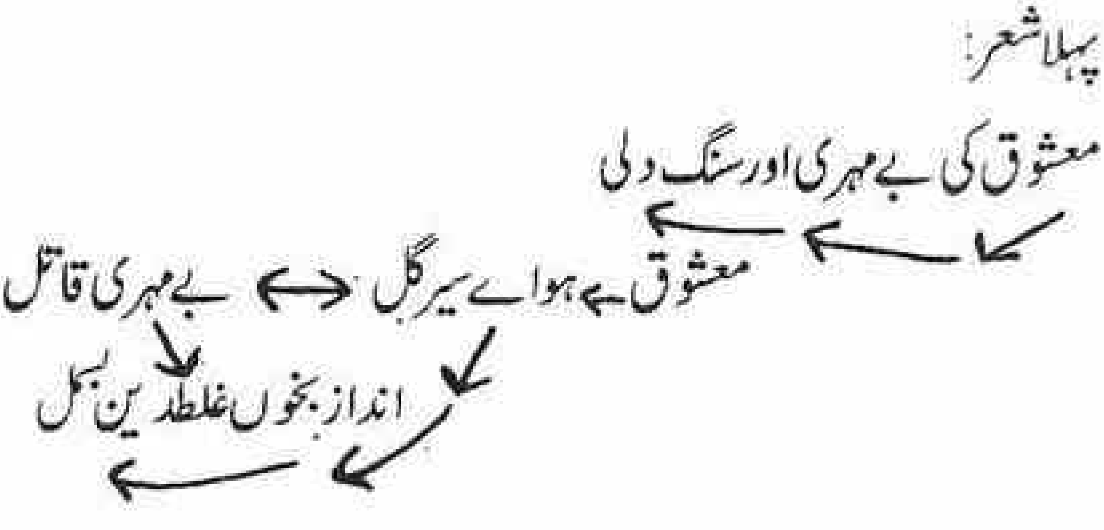
(۱) ← ہوائے سیر گل آئینۂ بے مہری قاتل
کہ انداز بخوں غلطیدن بسمل پسند آیا

(۲) ← انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

سطحی طور پر ان دونوں شعروں میں صورتِ حال وہی ہے جو میر کے یہاں ہے۔ یعنی معشوق کا باغ کی سیر کو جانا۔ لیکن داخلی طور پر ان میں بنیادی اختلافات ہیں۔ (۱) معشوق کو ہوا نے تکلیف (=ترغیب) دی۔ یہ بات پہلے سے طے ہے کہ غیر لوگ (مثلاً رقیب، یا وہ جو عاشق The Other ہیں) معشوق کو ترغیب دیتے ہیں۔ (۲) معشوق کا حسن و قامت گل و سرو کے قامت سے کہیں بہتر ہے۔ (۳) مظاہر قدرت بھی معشوق پر عاشق ہوتے ہیں۔ غالب کے یہاں تصور کائنات مختلف ہے کیوں کہ دونوں شعروں میں معشوق بالارادہ سیر باغ کو نکلا ہے۔ یعنی وہ کسی غیر کی ترغیب کا محتاج نہیں ہے۔

استعاراتی طور پر غالب کے شعروں میں بنیادی بات یہ ہے کہ ان کے استعارے Semiotics کے عالم سے ہیں۔ یعنی یہاں بعض چیزیں بعض اور چیزوں کے برابر ہیں، ان کی نمائندہ نہیں ہیں۔ حسب ذیل نقشوں پر غور کیجیے:

پہلا شعر:



یعنی معشوق کا فعل = ہوائے سیرِ گل

ہوائے سیرِ گل ↔ بے مہریِ قاتل

بے مہریِ قاتل = پسندیدگی انداز بخوں غلطیدن بسمل

بسمل ↔ گل

(اس نشان (←) سے عمل مراد ہے اور اس نشان (↔) سے باہم دگر برابری مراد ہے)

دوسرا شعر:

معشوق کی شوخی اور سنگ دلی

معشوق ← اٹھے تھے سیرِ گل کو ← شوخی بہانے کی

↕ ↕

زخمیوں کا دیکھ آنا

↔ گل

یعنی = معشوق کا فعل = شوخی اور سنگ دلی

شوخی ↔ زخمیوں کا دیکھ آنا سیرِ گل

گل ↔ زخمی

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے دونوں اشعار میں نشانیات کا نظام Semiotic System کارفرما ہے۔ استعارہ اپنی جگہ پر موجود ہے (اور اس سے ہم معنی بھی مستخرج کر سکتے ہیں) لیکن نشانیات کا نظام استعارے کے پہلو بہ پہلو اور مساوی سطح پر قائم ہو جاتا ہے۔ اس نظام میں (یعنی ان دو شعروں کے نشانیاتی نظام میں) جو وضعیں Structures ہیں وہ سب ایک دوسرے کے برابر ہیں اور ایک دوسرے کی جگہ لے سکتے ہیں۔ مستعار لہ اور مستعار منہ میں برابری کا رشتہ نہیں ہوتا۔ یعنی جس چیز سے استعارہ کرتے

ہیں وہ اس شے سے بڑی ہوتی ہے جس کے لیے استعارہ کیا جاتا ہے۔ یعنی ''زید شیر ہے'' میں زید کی قوت بہر حال شیر سے کم ہوگی۔ مثلاً اگر بہادری کے لیے استعارہ لانا ہوتو ہم ہرگز نہ کہیں گے کہ ''زید پہاڑی بکرا ہے۔'' (یعنی اگرچہ پہاڑی بکرا بھی بہادر ہوتا ہے، لیکن وہ انسان سے قوی تر نہیں۔) اس اصول کی روشنی میں یہ شعر ملاحظہ ہو:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہگزار باد یاں

اس شعر میں مہر گردوں = چراغ رہگزار باد اور چراغ رہگزار باد = مہر گردوں قرار دیا ہے۔ ان کا استعاراتی تعلق اتنا اہم نہیں ہے جتنا اہم ان کا نشانیاتی ربط ہے یعنی جہاں جہاں چراغ رہگزار باد دیکھو اسے مہر گردوں (کی طرح زوال آمادہ) سمجھو۔ چراغ رہگزار باد گویا Sign ہے اور مہر گردوں اس کا Signant۔ دوسری طرف، جہاں جہاں اور جب مہر گردوں کو دیکھو یا اس کا تصوّر کرو، اس کو چراغ رہگزار باد (کی طرح زوال آمادہ) سمجھو۔ اس شعر کی قوت Sign اور Signant کی نشانیاتی مساوات میں ہے، جب کہ استعارہ اپنے مستعار لہ کا Signifier (مدلول) نہیں ہوتا۔ مستعار منہ ہمیشہ مستعار لہ سے افضل اور قوی تر ہوتا ہے۔ نشانیاتی نظام میں Sign اور Signant ایک وحدت قائم کرتے ہیں۔ لہٰذا جب استعارہ اور نشانیاتی نظام ایک ہو جائیں، جیسا کہ اس شعر میں ہے، تو معنی کی توسیع ہی نہیں، بلکہ معنی کا اسرار پیدا ہوتا ہے۔

غالب ہمارے کلاسیکی شاعروں میں واحد شاعر ہیں جن کا مطالعہ اگر خالص مغربی شعریات کی روشنی میں کیا جائے تو بھی وہ بڑی حد تک کامیاب ہوگا۔ کیوں کہ ان کا ذہن جدید ذہن کے رجحانات کو بار بار Anticipate کرتا ہے اور اگرچہ وہ کائنات کو مشرقی کلاسیکی نظر سے دیکھتے ہیں لیکن جگہ جگہ اس کے بارے میں استفہام بھی کرتے ہیں

اور مروج اقدار کو الٹ پلٹ کر دیکھنے کی بھی سعی کرتے ہیں لیکن یہ بات ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے کہ مشرقی شعریات، مشرقی تہذیب اور مشرقی نظریہ کائنات World View سے پوری ہمدردی اور واقفیت کے بغیر غالب کا مطالعہ مکمل نہیں ہوسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب ہمارے پہلے بڑے جدید شاعر ہیں اور آخری بڑے کلاسیکی شاعر ہیں۔ غالب کے بارے میں بہت لکھا گیا ہے لیکن ان کا حق ادا ہونا اسی وقت شروع ہوگا جب انہیں کلاسیکی اور جدید دونوں تصورات کی روشنی میں بہ یک وقت پڑھا جائے۔

خیال بند غالب

گزشتہ گفتگو میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ سترہویں صدی میں ولی اور اٹھارویں صدی میں دہلی کے غزل گویوں نے معنی اور مضمون کی تفریق کا فائدہ اٹھاتے ہوئے شعر میں کثرت معنی کے امکانات کو بروے کار لانے کے لیے ایہام کی نئی اور پیچیدہ شکلوں کو ایجاد اور استعمال کیا۔ ولی کے ماقبل کی شاعری، ولی اور اٹھارویں صدی کے شعرا کے سامنے کچھ پھیکی اس لیے نظر آتی ہے کہ ولی سے پہلے شعرا نے معنی کی کثرت پر زیادہ توجہ نہیں کی تھی۔ ہر چند کہ معنی اور مضمون کی تفریق کی دریافت، یا کم سے کم اس کا واضح ذکر، ملا نصرتی کے یہاں ملتا ہے، لیکن اس دریافت کے ذریعہ شعریات میں کس پہلو کا اضافہ ہوسکتا ہے، اور لفظ میں پوشیدہ معانی کو کس طرح بالقوۃ سے بالفعل میں تبدیل کیا جاسکتا ہے، اس کے لیے اردو غزل کو ولی اور پھر ولی سے بھی زیادہ اٹھارویں صدی کے دہلوی غزل گویوں اور سراج اورنگ آبادی کا انتظار کرنا پڑا۔

معنی اور مضمون کی تفریق کی وضاحت ہم پہلے پیش کر چکے ہیں۔ اس وقت اتنا ہی کہنا کافی ہوگا کہ "مضمون" سے مراد وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے:

یہ شعر، یا یہ نظم، کس شے کے بارے میں ہے؟

اور "معنی" سے مراد وہ مقولہ ہے جو حسب ذیل سوال کے جواب میں بولا جائے:

اس شعر، یا اس نظم، سے کیا نکتہ برآمد ہوتا ہے، یا اس میں کائنات کے بارے میں کیا کہا گیا ہے؟

کلام کا کسی شے کے بارے میں ہونا اس بات پر دلالت نہیں کرتا کہ کلام میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ اس شے کی حقیقت بیان کرتا ہے، یا اس شے کے بارے میں ہمیں کوئی اطلاع فراہم کرتا ہے جس کے بارے میں وہ کلام ترتیب دیا گیا ہے۔ لہٰذا "مضمون" دراصل بامعنی، یا معنی خیز بیان کو ادا کرنے کے لیے محض ایک بہانہ، یا موقعہ فراہم کرتا ہے۔ چونکہ مضمون کے بغیر معنی وجود میں نہیں آسکتے، اس لیے قدیم عرب مفکرین شعر کا خیال تھا کہ جو مضمون ہے، وہی معنی بھی ہے۔ بنیادی منطقی طور پر یہ بات بالکل درست ہے، لیکن جب یہ نکتہ سامنے رکھا جائے کہ "مضمون" دراصل معنی پیدا کرنے یا معنی کی طرف راہ ہموار کرنے کا بھی کام کرتا ہے، تو مضمون کی اکائی کو دوئی کی شکل میں دیکھنا ممکن ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دیوان سوم سے میر کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں میر راضی ہوں
جلاویں آگ میں یا مجھ کو پھینکیں قعر دریا میں

اگر سوال پوچھا جائے کہ یہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے، تو جواب ہوگا، "جدائی یا ہجر کے تعب کے بارے میں۔" لیکن اگر سوال یہ ہو کہ اس شعر میں کیا کہا گیا ہے، یعنی اس کے معنی کیا ہیں، تو یہ جواب ناکافی، بلکہ غلط ہوگا کہ یہ شعر جدائی کے تعب کے بارے

میں ہے۔اس کے معنی بیان کرنے کے لیے ہمیں کم سے کم حسب ذیل باتیں کہنی ہوں گی:

(۱) جس نے جدائی کے تعب نہیں اٹھائے، اس نے حق عاشقی نہیں ادا کیا۔

(۲) لہٰذا ایسے شخص کی سزا یہ ہے کہ اسے آگ یا سمندر میں پھینکا جائے۔

(۳) جس شخص نے جدائی کے تعب نہیں اٹھائے، وہ بھی جانتا ہے کہ میرے لیے یہ سزا برحق ہے کہ مجھے آگ یا سمندر میں پھینکا جائے۔وہ اس سزا پر دلجمعی سے راضی ہے۔

(۴) جدائی کے تعب سے بڑھ کر دنیا میں کوئی رنج نہیں، کوئی زحمت نہیں۔لہٰذا جس شخص نے جدائی نہیں جھیلی، وہ اس بات پر بخوشی تیار ہے کہ مجھے آگ یا سمندر میں ڈالا جائے، کیوں کہ جل کر یا ڈوب کر مرنا بہر حال جدائی کا رنج اٹھانے سے کمتر ہے۔

(۵) اس شخص کو اب تک جدائی سے سابقہ نہیں پڑا ہے۔لیکن زندگی اور دنیا کا کوئی بھروسا نہیں، کل جدائی کی گھڑی بھی آسکتی ہے۔لہٰذا وہ اس بات پر تیار ہے کہ مجھے جدائی کے امکان سے نجات دلا دو، چاہے وہ آگ یا سمندر میں پھینکے جانے کی صورت ہی میں کیوں نہ ہو۔جدائی کی سختیاں نہ جھیلنا بہتر ہے، چاہے اس کی قیمت آگ میں جل کر یا پانی میں ڈوب کر کیوں نہ ادا کرنی پڑے۔

(۶) ممکن ہے یہ شعر معاملات عقبیٰ سے متعلق ہو۔متکلم کہتا ہے کہ میں نے دنیا میں وصل محبوب کا لطف اٹھایا اور ہجر کے رنج سے محفوظ رہا۔اب اگر اس کے بدلے مجھے یہاں جہنم کی سزائیں ملیں تو کوئی بات نہیں۔

(۷) ایک امکان یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں ''جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں'' کا فقرہ متکلم کے بارے میں نہیں، بلکہ اہل دنیا، یا اہل ظاہر، یا خود معشوق کے بارے میں ہو۔متکلم نے ہجر کی زحمت سے تنگ آکر یا بے حال ہو کر کوئی ایسی بات کر دی ہے یا کہہ دی ہے کہ دنیا/اہل ظاہر/معشوق نے اس کے لیے سزائے موت کا حکم لگایا ہے۔متکلم سزا کا حکم سن کر خود سے کہتا ہے کہ ان لوگوں نے جدائی کے تعب تو کھینچے نہیں ہیں، ان لوگوں

کو کیا خبر کہ مہجور پر کیا گزرتی ہے۔ اگر یہ لوگ میری مغلوب الحالی کو نہیں سمجھتے اور مجھے سزائے موت دینے پر آمادہ ہیں، تو بھی میں راضی ہوں، یہ لوگ مجھے آگ میں جلوائیں یا سمندر میں غرق کرادیں، جو بھی کریں، ان کو معافی ہے، کہ یہ ہجر کا درد سمجھتے نہیں۔ ایسے لوگ مہجور کے ساتھ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔

(۸) ''آگ'' کے ساتھ لفظ ''جلاویں'' رکھا ہے۔ اس سے بات پوری ہو جاتی ہے، کہ جلنے والا تو جل ہی جائے گا۔ لیکن ''دریا میں پھینکیں'' سے بات پوری نہیں ہوتی، کیوں کہ جسے سمندر میں پھینکا ہے وہ تیر کے بچ بھی سکتا ہے، یا شاید کوئی جہاز یا کشتی اسے بچا کر لے جائے۔ لہٰذا ''پھینکیں قعر دریا میں'' کہا، کہ سمندر کی گہرائیاں کئی ہزار فیٹ بھی ہوتی ہیں۔ اگر کسی کو ہزاروں فیٹ گہرے سمندری غار میں پھینک دیں تو اس کی غرقابی یقینی ہے۔

ملحوظ رہے کہ اوپر جو معنی بیان کئے گئے، وہ خود سب کے سب شعر کی سطح پر، یعنی الفاظ کی لغوی سطح پر موجود نہیں ہیں۔ اسی لئے بھرتری ہری نے کہا ہے کہ کوئی بھی لفظ ان تمام معنی کو نہیں بیان کر سکتا جن کا وہ بالقوۃ متحمل ہو سکتا ہے۔ اور یہی جواز ہے مضمون کو معنی سے الگ کرنے کا، کہ متن کی سطح پر مضمون کا بیان ہو جانا کوئی غیر معمولی بات نہیں۔ لیکن مضمون کو کس بات کے بیان کے لیے موقعہ بنایا گیا ہے، اس کی تفتیش کے لیے مضمون کے پردے کے پیچھے جانا پڑے گا۔

معنی اور مضمون کے درمیان تفریق قائم کرنے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ مشکل پسند شعرا نے اپنی راہ کو مشکل تر بنانے کے لیے وہ طرز اختیار کیا جسے ''خیال بندی'' کہتے ہیں۔ ''خیال بندی'' کا فقرہ بطور اصطلاح پرانے زمانے میں کبھی کبھی استعمال ہوا ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ''عمدۂ منتخبہ'' میں غالب کا ذکر ''اسد'' تخلص کے تحت کیا ہے، یعنی یہ ترجمہ اس وقت لکھا گیا جب غالب کی عمر بہت کم تھی۔ سرور نے غالب کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ ''رویۂ خیال بندی بیش از بیش'' برتتے ہیں۔ غالب نے عبدالرزاق شاکر کے نام اپنے خط

میں اسی کو ''مضامین خیالی'' کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ وہ پندرہ برس کی عمر سے لے کر پچیس برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیے۔

ناسخ نے اپنے دیوان اول کے ایک شعر میں ''خیال بند'' کی اصطلاح وضاحت سے استعمال کی ہے اور اس طرح کہ خیال بندی کی شعریات بھی اس میں بخوبی ادا ہوگئی ہے:

ہے بیت ہی میں معنی بیت خیال بند
نزدیک ہے بہت جسے سمجھے ہیں دور ہے

ناسخ کا دیوان اول چونکہ ۱۸۱۶/۱۸۱۷ میں مکمل ہو گیا تھا، لہٰذا کچھ عجب نہیں کہ یہ شعر انھوں نے ۱۸۰۰ یا اس کے بھی پہلے کہا ہو، جب خیال بندی کی کم و بیش نئی اصطلاح کے لیے کچھ وضاحت کی ضرور محسوس ہوتی ہو۔

خیال بندی یا مضامین خیالی کو پرانے زمانے میں عام طور پر ''مضمون آفرینی'' کی ہی ضمن میں رکھتے تھے، اور ایسے خیالات کو جن کی بنیاد تجرید اور غیر عملی تصورات پر ہوتی تھی، نازک یا پیچیدہ کہا جاتا تھا۔ ''خیال بندی'' کی راہ معنی آفرینی سے مشکل تر ہے کہ نئے مضمون پیدا کرنے، یا پرانے مضامین کے نئے پہلو تلاش کرنے کے لیے قاعدے نہیں ہیں۔ لہٰذا شاعر ہر وقت اس جوکھم میں مبتلا رہتا ہے کہ اس نے تلاش اور فکر بسیار کے بعد جو مضمون حاصل کیا ہے وہ شعر کی دنیا میں ناقابلِ قبول ٹھہرے، یا پھر وہ نیا مضمون جو اس نے اپنے ذہن میں پیدا کیا ہے، پوری طرح ادا نہ ہو سکے۔

معنی آفرینی کا معاملہ اس لیے نسبتہً آسان ہے کہ کثیر المعنی لفظ صرف کرنا، یا ایسی بات کہنا جس میں کئی تہیں یا کئی پہلو ہوں، بنیادی طور پر الفاظ پر قدرت اور زبان کی نوعیت سے واقفیت کا معاملہ ہے۔ مثلاً ہم جانتے ہیں کہ معنی آفرینی کا مقبول اور مسلم الثبوت طریقہ ایہام ہے، اور اٹھارویں صدی کے دہلوی شعرا نے ولی سے یہ نکتہ حاصل کر کے اس فن میں اور بھی مہارت حاصل کی۔ میر کا شعر ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ اس میں ایہام نہیں ہے، لیکن شاعر نے غزل کی رسومیات سے ایک بات اٹھالی ہے، کہ ہجر کا تعب برداشت کرنا عشق کی

شان ہے۔اب اس نے اس نکتے کو بیان کرنے کے لیے مضمون پیدا کیا کہ جس نے ہجر کی صعوبتیں نہیں اٹھائیں اس کے لیے واجب ہے کہ وہ آگ میں جلایا جائے یا پانی میں غرق کیا جائے۔ یہاں تک تو مضمون آفرینی تھی۔اس کے آگے جو کچھ ہے وہ معنی آفرینی ہے، کہ شاعر نے ایسے الفاظ استعمال کیے، یا کلام کو مبہم رکھ کر اس میں ایسے امکانات رکھ دیے جو معنی کی توسیع کرتے ہیں۔لہٰذا ایہام اور ابہام، معنی آفرینی کے یہ دو طریقے شاعر کے سامنے ہیں۔لیکن نیا مضمون بنانے کے طریقے کچھ نہیں ہیں، اس لیے کہ مضمون عموماً استعارے پر مبنی ہوتا ہے (اگرچہ خود وہ شاذ ہی استعارے کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے)، اور استعارہ سازی کے کوئی قاعدے مقرر نہیں ہیں۔ جو مضمون بن گئے وہ بس بن گئے، ان کے لیے کوئی عقلی دلیل نہیں لائی جا سکتی کہ یہ فلاں کلیے کے تحت بنے ہیں۔

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ جس طرح لفظ کی معنویت منحصر ہوتی ہے بولنے والے) اور سامع رقاری (یا متن کو صرف میں لانے والے) کے درمیان اتفاق رائے پر، اسی طرح استعارے کا قیام بھی اسی وقت عمل میں آتا ہے جب استعارہ بنانے والا اور اس کو حاصل کرنے والا (سامع رقاری) اس بات پر متفق ہوں کہ یہاں استعارہ ہے۔ہم جانتے ہیں کہ استعارے کی بنا دو مختلف اشیا میں مماثلت ڈھونڈنے پر ہے۔لیکن کسی دو اشیا میں جو مماثلت استعارہ ساز نے دیکھی ہے، وہ اگر استعارہ سننے رپڑھنے والے کو نہ دکھائی دے تو استعارہ قائم نہ ہوگا، بلکہ کلام بے معنی ہو جائے گا۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ استعارہ وہی اچھا مانا جاتا ہے جس میں مستعار منہ اور مستعار لہ کے درمیان مماثلت بہت ظاہری نہ ہو، بلکہ فاصلے سے ہو، یا غیر متوقع ہو۔لیکن اس اصول کا ایک نتیجہ یہ بھی ہے کہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ مستعار منہ کی جس صفت کو ہم مستعار لہ کے لیے استعمال کر کے استعارہ بناتے ہیں، وہ مستعار منہ کی لازمی صفت نہیں ہوتی۔ لہٰذا استعارے میں کوئی لازمیت نہیں ہوتی۔ مثال

کے طور پر، ''دودھ'' کو سفیدی کے لیے استعارہ کرتے ہیں، لیکن اگر کسی گورے شخص کے چہرے کا رنگ بیماری، یا آفات وبلا، یا ذہنی پریشانیوں کے باعث سنولا جائے تو ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''اس کا دودھ کجلا گیا تھا/ یا دھندلا گیا تھا/ یا سنولا گیا تھا''۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دودھ کو سفیدی کے لیے استعارہ کرتے تو ہیں، لیکن چہرے کے گورے پن کے لیے نہیں، حالانکہ سفیدی اور پاکیزگی دونوں میں مشترک ہے۔ اچھا اگر یوں کہا جاتا ''اس کا چاند گہنا گیا تھا/ کجلا گیا تھا/ سنولا گیا تھا'' وغیرہ، تو استعارہ قائم ہو جائے گا، کیونکہ ''چاند'' کو گورے چہرے کے لیے استعارہ کرتے ہیں۔ لہٰذا معلوم ہوا کہ دودھ کی سفیدی اس کی صفت ضرور ہے، لیکن اس صفت میں وہ لازمیت نہیں ہے جس کے زور پر ہم سفیدی کے لیے ہر جگہ دودھ کو استعارہ کر سکیں۔ اور نہ ہی کوئی ایسا قاعدہ ہے جس کی رو سے ہم حکم لگا سکیں کہ چہرے کے گورے پن کے لیے ''چاند'' کا استعارہ تو ٹھیک ہے، لیکن ''دودھ'' کا استعارہ ٹھیک نہیں۔

اقبال کے یہاں سے تین مثالیں اس مسئلے کو شاید واضح کر دیں۔ پہلے دو شعر ''بال جبریل'' سے ہیں اور تیسرا ''ضرب کلیم'' سے۔ ملاحظہ ہو:

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی
نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آداب سحر خیزی

.....

میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیر امم کیا ہے
شمشیر و سناں اول طاؤس و رباب آخر

.....

ہے شعر عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیر خودی تیز

ہوا کی رفتار جب عام سے زیادہ ہوتو کہتے ہیں کہ ''ہوا تیز چل رہی ہے''۔ یعنی ہوا کے حوالے سے ''تیزی'' اس کی رفتار کی صفت ہے۔ لیکن اقبال نے یہاں ''تیزی'' سے تلوار کی صفت برش مراد لی ہے، یعنی انہوں نے ''ہوا'' کے لیے ایک نیا استعارہ بنایا ہے۔ کاٹنے کی قوت کے معنی میں ''تیزی'' صفت ہے ''شمشیر'' کی۔ اقبال کہتے ہیں کہ ہوا اس معنی میں تیز نہ تھی کہ اس کی رفتار معمول سے زیادہ تھی، بلکہ ہوا اس معنی میں تیز تھی جس معنی میں شمشیر ''تیز'' یعنی دھاردار، کاٹنے کی قوت رکھنے والی'' ہوتی ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ ''شمشیر کی تیزی'' تشبیہ ہے، اور اقبال نے ''تیزی'' کو استعاراتی معنی دے کر تشبیہ کے اندر استعارہ پیدا کر دیا۔ یا اگر ہوا کی تیزی سے مراد لی جائے کہ ہوا اتنی تیز بہتی تھی جتنی تیزی سے تلوار کسی شے کو کاٹتی ہے، تو پھر بھی یہ استعارہ ہے۔ اور اگر معنی یہ لیے جائیں کہ ہوا اتنی تیز بہتی تھی جتنی تیزی سے شمشیر چلتی ہے، تو تشبیہ کمزور ہوئی جاتی ہے۔ ہوا میں شمشیر کی ''تیزی'' (یعنی کاٹنے کی قوت) بیان کر کے اقبال ثابت کرتے ہیں کہ نہ تیز رفتاری ہوا کی لازمی صفت ہے، اور نہ برش ہی تلوار کی صفت ہے۔ لیکن استعارے کا سامع رقاری اگر اس بات سے انکار کر دے کہ ہوا کی تیزی اور شمشیر کی تیزی دو الگ الگ چیزیں ہیں، تو استعارہ قائم نہ ہوگا، اور اگر سامع رقاری اقبال کی بات مان لے تو وہ لامحالہ یہ بھی کہے گا کہ اقبال نے کیا خوبصورت استعارہ برتا ہے۔

دوسرے شعر میں ''شمشیر'' کی صفت برش کی اہمیت اور معنویت محض ثانوی ہے۔ یہاں ''شمشیر'' استعارہ ہے سخت کوشی، جدوجہد، عیش وعشرت کو تج دینے اور سرفروشی کے لیے تیار رہنے کا۔ ظاہر ہے کہ یہ چیزیں تلوار کی لازمی صفات نہیں ہیں، لیکن تلوار کو ان چیزوں

کی علامت یا استعارہ پھر بھی کہہ سکتے ہیں۔ تیسرے شعر میں ''شمشیر خودی'' سے مراد ہے خودی کی وہ صفت جو انسان کو صوفیانہ اصطلاح میں ''ہمت'' عطا کرتی ہے، اسے باطل اور ماسوا حق کو تج دینے کی ترغیب دیتی ہے، جہد وعمل کے لئے آمادہ کرتی ہے۔ اس طرح یہاں بھی ''شمشیر'' کی ان صفات میں کوئی لازمیت نہیں جن سے شاعر نے ''شمشیر خودی'' کو متصف کیا ہے۔

مندرجہ بالا تجزیے سے ایک بات اور ثابت ہوتی ہے۔ خیال بند شاعر چونکہ دوراز کار استعارے کو بیش از بیش کام میں لاتا ہے، لہٰذا خیال بند شاعر اور اس کے سامع رقاری کے درمیان اتفاق رائے کبھی کبھی کم، اور کبھی کبھی بالکل نہ رہ جانے کا امکان رہتا ہے۔ ایسے موقعے پر غیر محتاط سامع رقاری رطالب علم کہہ اٹھتا ہے کہ اس شعر میں معنی نہیں ہیں، یا اگر ہیں بھی تو بے لطف ہیں۔ جیسا کہ آپ کے دھیان میں ہوگا، خود اقبال کو بھی شروع شروع میں اس مشکل کا سامنا کرنا پڑا تھا۔

میں نے اوپر عرض کیا ہے کہ ''خیال بندی'' کی اصطلاح زمانۂ قدیم میں بہت مروج نہ تھی، اگر چہ بالکل نامعلوم بھی نہ تھی۔ جدید عہد کے اوائل میں جس شخص نے سب سے پہلے اس کا ذکر کیا وہ محمد حسین آزاد ہیں، اور جس شخص نے سب سے پہلے اس کی تعریف متعین کی اور اس کے اکثر نکات واضح کیے، وہ شبلی ہیں۔ اب یہ بات الگ ہے کہ خود آزاد اور شبلی کو خیال بندی ناپسند تھی، لیکن شبلی کا یہ کارنامہ ہماری تنقید کے شاہکاروں میں ہے کہ انہوں نے خیال بندی کی صفت اور کیفیت بڑی حد تک واضح کردی۔ ''شعرالعجم'' جلد سوم (صفحہ ۱۹) پر وہ ''خیال بندی اور مضمون آفرینی'' کا ذیلی عنوان قائم کر کے لکھتے ہیں:

> یہ وصف تمام متاخرین میں ہے، لیکن اس طرزِ خاص کا نمایاں کرنے والا جلال اسیر ہے، جو شاہجہاں کا ہم عصر ہے۔ شوکت

> بخاری، قاسم دیوانہ، وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی اور ہمارے ہندوستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گرداب کے تیراک ہیں۔

لفظ ''گرداب'' بطور خاص توجہ کا مستحق ہے۔ لیکن شبلی کا مذاق اس قدر صحیح اور ان کی فہم شعر اس قدر راسخ تھی کہ انہوں نے خیال بندی کے بارے میں بنیادی بات پھر بھی کہہ دی۔ چنانچہ صفحہ ۲۰ پر وہ لکھتے ہیں:

> متاخرین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات کہتے ہیں، پیچ دے کر کہتے ہیں۔ یہ پیچیدگی زیادہ تر اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ جو خیال کئی شعروں میں ادا ہوسکتا ہے، اس کو ایک شعر میں ادا کرتے ہیں۔

آگے صفحہ ۲۱ پر مرقوم ہے:

> کبھی یہ پیچیدگی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ کوئی مبالغہ یا استعارہ یا تشبیہ نہایت دور از کار ہوتی ہے، اس لیے سننے والے کا ذہن آسانی سے اس طرف منتقل نہیں ہوسکتا۔

اس کے بعد صفحہ ۲۳ پر آخری بات یوں بیان ہوئی ہے:

> اس سے زیادہ یہ کہ ایک بڑا خیال ایک چھوٹے لفظ میں ادا ہو جاتا ہے۔

''شعر العجم'' جلد پنجم کے صفحہ ۶۵ پر شبلی نے خیال بندی کے سلسلے میں ایک معرکہ آرا بات کہی کہ اس کی وجہ سے عشقیہ شاعری کو ''نقصان'' پہنچا۔ فرق صرف یہ ہے کہ جس چیز کو وہ نقصان رساں کہتے ہیں، خیال بندوں کے لیے وہ قوت بخش کلام تھی۔ خیال بند شعرا نے غزل کا

میدان وسیع کرنے کے لیے یہ جوکھم مول لیا تھا کہ عشقیہ مضامین کی شاہراہ چھوڑ کر نامانوس راہیں اختیار کیں اور کچھ اور ہی طرح کی باتوں پر اپنے اشعار کی بنا رکھی۔ خیال بندی کو ناپسند کرنے کے باوجود شبلی اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اس طرز نے شاعری میں ترقی پیدا کی۔ شبلی فرماتے ہیں:

> فغانی کے سلسلے میں رفتہ رفتہ خیال بندی، مضمون آفرینی، دقت پسندی پیدا ہوئی۔ اس کی ابتدا عرفی نے کی۔ ظہوری، جلال اسیر، طالب آملی، کلیم وغیرہ نے اس طرز کو ترقی دی اور یہی طرز مقبول ہو کر تمام دنیاے شاعری پر چھا گیا.... اس انقلاب نے اگرچہ غزل کو سخت نقصان پہنچایا، کیوں کہ غزل اصل میں عشقیہ جذبات کا نام ہے، اور اس طرز میں عشقیہ جذبات بالکل فنا ہو گئے، لیکن شاعری کو فی نفسہٖ ترقی ہوئی۔ عرفی نے نہایت بلند فلسفیانہ مسائل ادا کیے۔ کلیم اور صائب نے تخیل کو بے انتہا ترقی دی۔ بعض شعرا نے اخلاق و موعظت کو نہایت خوبی سے ادا کیا۔

یہ شبلی کا ہندوستانیوں کے خلاف تعصب ہے کہ وہ غالب کا نام نہیں لیتے، اور خیال بندی کے تحت ہندوستانیوں کا کہیں کہیں ذکر بھی کرتے ہیں تو بیدل اور ناصر علی کے آگے شاذ ہی جاتے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں، یعنی اردو شاعری میں، غالب کی اہمیت اور عظمت ہمیشہ تسلیم کی گئی ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ خیال بندوں کی فہرست میں غالب کو کبھی نہیں رکھا گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کئی تاریخی حالات ایسے پیش آئے (جن میں شبلی کا اثر بھی ہے) جن کے باعث خیال بندی کو ہمارے یہاں برا سمجھا گیا، اور غالب کی عظمت

کے ثبوت کہیں اور تلاش کیے گئے۔ یا پھر یہ کیا گیا کہ غالب کی تعقل کوشی، تجریدیت، قول محال سے ان کے شغف وغیرہ کو پسند، یا کم سے کم قبول تو کیا گیا، لیکن ان کی یہ خوبیاں خیال بندی کی مرہون منت نہ ٹھہرائی گئیں۔ شاہ نصیر، ناسخ، ذوق، وغیرہ میں اکثر خوبیاں ایسی ہیں جو غالب میں بھی ہیں۔ لیکن ان بزرگوں کا کلام یا تو پڑھا ہی نہیں گیا، یا اگر پڑھا بھی گیا تو اس نقطۂ نظر سے نہیں کہ غالب اور ناسخ وغیرہ میں اشتراکات تلاش کیے جائیں۔ اس طرح غالب کے بعض اہم خصائص، جو تمام خیال بندوں میں مشترک ہیں، صرف غالب کے خصائص قرار دیے گئے۔

ادبی تاریخ کے حوالے سے دیکھیں تو واقعہ یہ ہے کہ خیال بندی کا باقاعدہ آغاز ہمارے یہاں شاہ نصیر سے ہوا (اگرچہ سودا، اور میر سوز، اکا دکا جگہ میر، اور پھر آخری زمانے میں مصحفی کے یہاں اس کے نشانات مل جاتے ہیں)۔ ناسخ و آتش نے اس کو عروج دیا، اور غالب نے اسے درجۂ کمال تک پہنچا دیا۔ ولی اور اٹھارویں صدی کے دہلوی شعرا، اور پھر سراج اورنگ آبادی کے بعد اردو غزل میں دوسری توانا آواز شاہ نصیر، ناسخ اور ایک حد تک آتش و ذوق کی آواز ہے۔ غالب نے اس نئی آواز کے تمام امکانات کو ظاہر کر دیا اور غالب کے بعد کئی وجوہ کی بنا پر خیال بندی کا چلن بہت کم رہ گیا۔ اس تبدیلی کی وجہ میں جانے کا یہاں موقعہ نہیں، لیکن ان میں مغربی تعلیم اور ہندوستانی فارسی شاعری کے بارے میں شبلی کی بے انصافی شامل ہے اور یہ بات بھی شامل ہے کہ غالب نے اپنی تعقل کوشی اور تجریدیت کی بنا پر خیال بندی کی راہ آئندہ آنے والوں کے لئے دشوار گزار، بلکہ معدوم کر دی۔

انیسویں صدی کے نصف دوم میں ہماری غزل خیال بندی کے موافق اور اس کے مخالف، دونوں میلانات کا اظہار کرتی نظر آتی ہے۔ چنانچہ لکھنؤ میں آخری بڑے خیال بند شاعر اصغر علی خاں نسیم دہلوی کا شعر ہے:

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

اور وزیر علی صبا اسی زمین میں جواب دیتے ہیں اور خیال بندی سے اپنی برأت کا اعلان کرتے ہیں:

مضمون پیچ دار ہیں مکروہ اے صبا
اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

مضمون آفرینی، یا خیال بندی، کے خلاف سید محمد خان رند کا ردعمل وزیر علی صبا جیسا سخت تو نہیں، لیکن ان کی بھی رائے اس طرز کی موافقت میں نہیں ہے:

رہے نہ مرغ مضامیں کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمائے معانی کو بھی شکار قلم

ظاہر ہے کہ رند نہ صرف یہ کہ معنی کی جستجو کو مضمون کی تلاش پر افضل قرار دیتے ہیں، بلکہ ان کی رائے میں معنی بمنزلہ ہما ہے اور مضمون صرف ایک معمولی پرندہ جس کی تلاش میں رہنا خرابی کا موجب بن سکتا ہے۔

اس طرح ہم غالب اور نسیم کی زندگیوں میں ہی (نسیم کا انتقال ۱۸۶۴ میں ہوا اور غالب کی وفات ۱۸۶۹ میں ہوئی) خیال بندی کا چراغ مدھم ہوتا ہوا دیکھتے ہیں۔ اور آج یہ عالم ہے کہ ہم لوگ شاہ نصیر اور ناسخ کو مشکل سے شاعر تسلیم کرتے ہیں اور آتش و ناسخ کی شاعری میں بے انتہا مماثلت کے باوجود شہرت عامہ کی بنا پر آتش کو ناسخ سے مختلف طرح کا شاعر سمجھتے ہیں۔

ذوق کے بارے میں تو محمد حسین آزاد نے ذوق ہی کی زبانی بیان کیا ہے کہ جب ناسخ کی غزل دہلی پہنچتی تھی تو ذوق اس کے جواب میں، یا اسی انداز کی، غزل کہتے تھے۔ شاہ

نصیر کے تو وہ شاگرد ہی تھے۔ لیکن اس بات کے باوجود کہ غالب کی بہت سی غزلیں شاہ نصیر اور ناسخ کی زمینوں میں ہیں، اس بات کا اعتراف اب تک نہیں ہوا ہے کہ شاہ نصیر اور ناسخ نہ ہوتے تو غالب وہ غالب نہ ہوتے جس کو ہم آج اردو کا سب سے بڑا شاعر، یا میر کے بعد سب سے بڑا شاعر سمجھتے اور کہتے ہیں:

مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

اشک کیا دیدۂ تر سے سر مژگاں نکلا
نورِ چشم اس کو سمجھتے تھے یہ طوفاں نکلا
لختِ دل چشم سے نکلے ہے تعجب ہے مجھے
تھا صدف سے نہ کبھو لعلِ بدخشاں نکلا
حلقۂ زلف میں تھی تابِ رخ اس کی یہ دو چند
شب کو ہالے میں نہ ہرگز مہِ تاباں نکلا

ان اشعار کو دیکھ کر ہمارا پہلا تاثر یہ ہوگا کہ کسی نے غالب کی زمین میں شعر کہے ہیں اور اس نے غالب کا طرز بھی اختیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں اور حامد کی ٹوپی محمود کے سر کی مثال ہیں۔ حقیقتِ حال یہ ہے کہ مندرجہ بالا شعر شاہ نصیر کے ہیں۔ لہٰذا غالب نے شاہ نصیر کی زمین میں اور شاہ نصیر کے طرز میں اپنی غزل کہی ہے۔ اس زمین میں غالب کا مقطع مشہورِ زمانہ ہے:

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

کوئی شک نہیں کہ مقطع ہی کیا، غالب کی یہ پوری غزل ہی بڑی شاعری کا نمونہ ہے، اور شاہ نصیر کی غزل بڑی شاعری کے رتبے کو نہیں پہنچتی۔ لیکن انصاف شرط ہے، ''قطرۂ اشک،

طوفاں نکلا'' کا مضمون شاہ نصیر نے پہلے باندھا تھا۔ ہاں یہ درست ہے کہ غالب نے اپنے مخصوص قول محال سے کام لیتے ہوئے قطرے کا نہ نکلنا ہی اس کا نکلنا ثابت کر دیا، اور شاہ صاحب کا شعر اس پہلو سے عاری ہے۔ لیکن مناسبت الفاظ کے میدان میں شاہ نصیر کا پلہ ذرا بھاری ہے۔ انہوں نے اشک کو ''نور چشم'' کہا ہے، اور یہاں دو مناسبتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ قطرۂ اشک میں چمک فرض کرتے اور اسے گوہر، لعل اور الماس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ دوئم یہ کہ اشک کو ''طفل'' کہتے ہیں، اور ''نور چشم'' ہونا طفل کی صفت ہے۔ اس کے برخلاف، غالب نے لفظ ''شور'' بہت خوب تو رکھا کہ اس میں ''طوفان'' اور آنسو کی نمکینی، دونوں تلازمے ہیں، لیکن دونوں کا تعلق پانی سے ہے، جب کہ شاہ نصیر کی دونوں مناسبتیں دو الگ الگ عوالم سے ہیں۔

شاہ نصیر کے تیسرے شعر کا ابہام غالب کے لیے بھی باعث رشک ہوتا، کیوں کہ چاند تو اکثر ہالے میں نکلتا ہے۔ یہاں دراصل ''شب'' سے مراد ''گزشتہ شب'' ہے، جب معشوق زلفیں کھولے زیرِ آسمان جلوہ فگن تھا۔ اس رات شرم کے باعث چاند نے ہالے میں نمایاں ہونے کی ہمت نہ کی۔ شاہ نصیر کے دوسرے شعر میں ناممکن کو ممکن بتا کر اس کے لیے جو دلیل قائم کی گئی ہے وہ خیال بندی کی اچھی مثال ہے، کیوں کہ اس کا مضمون پوری طرح خیالی ہے، اور مناسبتیں بھی بھرپور ہیں۔ لخت دل اپنے رنگ اور ڈھنگ کے اعتبار سے لعل بدخشاں کے مانند ہے، اور صورت کے اعتبار سے، اور اس اعتبار سے بھی، کہ آنکھ پانی میں تر رہتی ہے، ''صدف'' اور آنکھ میں مناسبت ظاہر ہے۔

شاہ نصیر کے اشعار کی مزید تفصیل میں نہ جا کر میں کچھ اور شعر حاضر کرتا ہوں:

ایک کو عالم حسرت میں نہیں ایک سے کام
شمع تصویر سے روشن شب تصویر نہیں

کار حیرت زدگاں میں ہے کہاں غیر کو دخل
شمع تصویر کو کچھ حاجت گلگیر نہیں

بس دلا صورت ہستی کو کوئی دم ہے ثبات
یہ جہاں آئینہ ہے کاغذ تصویر نہیں

آج تیرا جو تصرف ہے تو کل اور کا ہے
کشور حسن کسی کے لیے جاگیر نہیں

یہاں پہلی بات تو یہ ہے کہ:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

والے مصرعے کے زباں زدخلائق ہونے کے باوجود ہم بھول جاتے ہیں کہ غالب نے یہ زمین ناسخ سے مستعار لی ہے، بلکہ انہوں نے ناسخ کی غزل پر غزل کہی ہے، یہ بات آپ کے دھیان میں ہوگی کہ غالب نے اپنی غزل کا مقطع پہلے یوں لکھا تھا:

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

ناسخ کا پورا مقطع یوں ہے:

شبہ ناسخ نہیں کچھ میر کی استادی میں
آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ نے کوئی دلیل نہیں دی ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا دعویٰ محتاج ثبوت نہیں، کیوں کہ اس کی بنیاد امیر خسرو کے مشہور نظریے پر ہے کہ شعر کہنے اور شعر سمجھنے دونوں کے لیے اس شے کی ضرورت ہوتی ہے جسے انہوں نے اپنے کلیات کے دیباچے میں ''طبع وقاد'' کا نام دیا ہے۔ ''وقاد'' کے حسب ذیل معنی یہاں مفید طلب ہیں: تیز، روشن،

پھرتیلا، حرارت یافتہ، زیرک، روشن خاطر، لہٰذا ذہین اور دراک۔ خسرو کے خیال میں شعر گوئی اور شعرفہمی، دونوں کے لیے مناسبت طبع اور مناسبت مزاج ضروری ہیں۔ انہوں نے قاری اور شاعر دونوں کے لیے ''وقاد'' اور ''صاحب طبع'' کے الفاظ استعمال کیے ہیں، اور دونوں کو ''طبع رواں'' کا حامل قرار دیا ہے۔ عربی مادہ ط۔ب۔ع۔ کے اصل معنی ہیں ''کسی چیز کو کسی چیز پر مرتسم کرنا''، لہٰذا لفظ ''طبع'' میں تعلیم، تربیت، خاص کر بچپن میں حاصل کی ہوئی صلاحیتوں کا مفہوم شامل ہے۔ ابھینو گپت کا قول ہے کہ سہردیہ قاری ''ایسا دل رکھتا ہے جس کی قوت ادراک نہایت تیز ہو۔'' ممکن ہے خسرو کے اس تصور پر، کہ شعرفہمی کے لیے مناسب مزاج اور تربیت ضروری ہیں، ابھینو گپت کے ''سہردیہ'' (sahridaya) قاری کے تصور کا کچھ اثر رہا ہو۔ بہر حال، اس میں شک کی گنجائش بہت کم ہے کہ ناسخ براہ راست، یا بالواسطہ، خسرو کے اس قول سے واقف تھے کہ شعرفہمی بھی ایک فن اور صلاحیت ہے، اور جس شخص میں یہ صلاحیت نہیں، وہ نامکمل ہے۔ اسی باعث، ناسخ کا یہ قول کہ:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

خود دلیل کا حکم رکھتا ہے، اور اسے بدیہی، یعنی علم متعارف (axiom) اور واضح بالذات کا درجہ حاصل ہے۔

ممکن ہے پہلا مقطع کہہ لینے کے بعد غالب کو اس بات کا احساس ہوا ہو کہ ابھی بات پوری طرح بنی نہیں، کیوں کہ ان کے شعر میں ناسخ کا جواب نہیں ہو سکا ہے، صرف دعویٰ ہے اور دلیل اس کی کوئی نہیں۔ لہٰذا انہوں نے یہی بہتر سمجھا کہ ناسخ کا پورا مصرع ہی اقتباس کر لیں۔ پھر انہوں نے پہلے تو کہا:

ریختے کا وہ ظہوری ہے بقول ناسخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

یہاں مصرعے میں دو بے لطفیاں تھیں۔ ایک تو یہ کہ "ریختے کا وہ ظہوری ہے" بھی ناسخ کا قول معلوم ہوتا تھا۔ دوسری بات یہ کہ غالب کی نظر میں ظہوری کتنا ہی موقر رہا ہو، لیکن میر کو ریختے کا ظہوری قرار دینا کچھ مناسب نہیں، کہ ظہوری سے بھی بڑے شاعر فارسی میں موجود تھے اور ظہوری خیال بند شاعر تھا، جب کہ میر کیفیت اور معنی کے شاعر تھے۔ لہٰذا غالب نے مصرع اولیٰ کو پھر بدل کر یوں کہا:

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناسخ

اور یہی شکل انہوں نے متداول دیوان میں برقرار رکھی، "گلشن کشمیر" والا مقطع بالکل ترک کر دیا۔ یہ دونوں شعر، اور متداول مقطعے کی منسوخ شکل، سب نسخۂ حمیدیہ میں موجود ہیں۔ اس بات کو یہاں اٹھانے کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غالب پر ناسخ کا اثر صرف رسمی نہیں، بلکہ تخلیقی استفادے کی نوعیت رکھتا ہے۔

اب ناسخ کے ان اشعار کو دیکھیے جو میں نے اوپر نقل کیے ہیں۔ غالب نے "تصویر" کا مضمون اپنے ایک شعر میں باندھا، اور خوب باندھا:

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

لیکن یہاں بھی اس بات کو تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ تصویر کے صاحب وجود اور پھر بھی بے وجود ہونے کا مضمون ناسخ نے ان سے پہلے باندھا ہے۔ ناسخ نے اس زمین میں ۴۳ (تینتالیس) شعر کا سہ غزلہ کہا ہے، اس لیے یہ مناسب تھا کہ وہ تصویر کا مضمون طرح طرح سے باندھتے۔ انہوں نے چار شعروں میں یہ مضمون رقم کیا ہے، ان میں سے ایک شعر میں نے ترک کیا ہے کہ اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ ورنہ باقی تین اشعار میں ناسخ

نے ہر بار نئی بات پر لطف انداز میں کہی ہے۔ غالب نے آنکھ کی تصویر کا مضمون حاصل کیا ہے تو ناسخ نے شمع کی تصویر کا مضمون دو الگ طرح سے باندھا، پھر تصویر میں رات کی شبیہ کے حوالے سے بالکل تازہ بات کہی کہ اگر شمع اور رات کی تصویر ایک ساتھ بنائی جائے، یعنی رات کے منظر کی تصویر بنائی جائے (ظاہر ہے کہ اس میں تاریکی کا عنصر بیش از بیش ہوگا) اور اس منظر میں شمع کو روشن دکھایا گیا ہو تو بھی اس شمع سے رات کی تصویر در حقیقت روشن نہ ہوگی۔ اگلے شعر میں ناسخ کسی شے کی تصویر سے آگے جا کر اس کاغذ کا مضمون لاتے ہیں جس پر تصویر بنائی جاتی ہے اور یہاں تصویری وجود کا استقلال ایک عجب تمثیل کے ذریعہ ثابت کیا ہے کہ آئینے میں جو شبیہ نظر آتی ہے، وہ صاحب شبیہ کے ہٹتے ہی غائب ہو جاتی ہے، لیکن کاغذ پر جو شبیہ بنتی ہے وہ اپنے قیام و استقلال کے لیے صاحب تصویر کی محتاج نہیں ہوتی۔ یہ دنیا تصویروں کا مجموعہ ضرور ہے، جیسا کہ میر نے کہا ہے۔ لیکن یہ تصویریں آئینے میں منعکس ہیں، کاغذ پر اتاری ہوئی نہیں ہیں۔ پھر پہلے مصرعے میں ''صورت، ہستی'' کہہ کر کئی طرح کی مناسبتیں پیدا کی ہیں اور شعر کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ یہ بھی دھیان میں رکھیے کہ ایک شعر میں تو ناسخ نے شمع کی تصویر کو ''حیرت زدہ'' کہا ہے، کہ تصویر بے حس و حرکت ہوتی ہے اور یہی صفت حیرت زدگی کی بھی ہے۔ اور دوسرے شعر میں ناسخ نے شب تصویر اور شمع تصویر دونوں کو عالم حسرت میں گرفتار دکھایا ہے۔ یعنی دونوں روشنی کے محتاج ہیں، اور اسی کی حسرت کا شکار ہیں۔ اس طرح ناسخ صرف ''تصویر'' کے مضمون پر بس نہیں کرتے، اس کے کئی پہلو ہمیں دکھاتے ہیں۔

غالب نے ''جا گیر'' کا قافیہ نہیں نظم کیا ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ

یہاں ناسخ پر فوقیت لے جانا غیر ممکن تھا۔ ناسخ کے شعر میں کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک معنی تو معشوق کو مخاطب فرض کرنے سے برآمد ہوتے ہیں کہ تمہارا حسن دائم و قائم نہیں۔ اور دوسرے معنی سامع کو مخاطب قرار دینے سے نکلتے ہیں، کہ کشورِ حسن آج تمہارے تصرف میں ہے، کل کسی اور کے قبضے میں ہوگا۔ واضح رہے کہ ''کشورِ حسن'' کا مضمون ناسخ نے وحشی یزدی کے مضمون میں تھوڑا سا تصرف کر کے حاصل کیا ہے:

فرماں دہی کشورِ دل کار بزرگ است
نو دولت حسنی ز تو ایں کار نیاید

ظاہر ہے کہ وحشی کا مضمون نہایت لطیف اور عاشقانہ ہے اور تاکید المدح بما یشبہ الذم کی غیر معمولی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ناسخ کا مضمون اس لیے نادر ہے کہ اسے اخلاقی، ناصحانہ، طنزیہ، وغیرہ کسی آسان نوع (category) کے تحت نہیں رکھا جا سکتا۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر غالب نے خیال بندی کے طرز ناسخ اور شاہ نصیر سے حاصل کیے تو انہوں نے اردو غزل میں بطور خاص کون سا ایسا اضافہ کیا جسے ان کی طبع وقاد کا کارنامہ قرار دیا جائے؟ اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے ہمیں اردو غزل کے موضوعات، یعنی مروجہ مضامین پر ایک نظر ڈالنی ہوگی۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ شبلی کے نزدیک غزل ''اصل میں عشقیہ جذبات کا نام ہے''۔ اس بات سے اتفاق ممکن نہیں۔ سعدی و خسرو سے لے کر غالب تک تمام بڑے غزل گویوں کا عمل اور طریقہ خود اس دعوے کی نفی کرتا ہے کہ غزل میں عشقیہ جذبات کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا، یا یہ کہ غزل کے جن اشعار میں عشقیہ جذبات کی تصویر کشی نہیں، وہ غزل کے دائرے سے باہر ٹھہرائے جائیں گے۔ غزل کا میدان شروع میں یقیناً کم و بیش سارے کا سارا عشقیہ مضامین، اور خاص کر عشق میں ناکامی اور نارسائی کے مضامین سے ہی عبارت

تھا۔غزل کا آغاز قدیم عرب کے عذری قبیلے کے شعرا کا مرہون منت ہے، اور وہاں بے شک غزل کا بیان عشق تک محدود تھا۔ بعد کی عربی شاعری میں عشق کے مضامین بیان کرنے کے لیے قطعے کو کثرت سے استعمال کیا گیا۔غزل فارسی میں آنے پر وسیع الذیل ہونا شروع ہوئی، اور جلد ہی اس میں اتنے بہت سے نئے مضامین آ گئے کہ سعدی کے ہی زمانے میں غزل کو خالص عشقیہ شاعری کہنا مشکل ہو گیا۔لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ شبلی نے مضامین عشق کی نہیں بلکہ ''عشقیہ جذبات'' کی بات کہی ہے۔فلسفیانہ طور پر لفظ ''جذبات'' کی تعریف تو مشکل ہے ہی لیکن یہ لفظ اس لیے بھی ذرا مخدوش لفظ ہے، کہ غزل میں بہت سے اشعار سامع یا قاری کے جذبے کو تو بیدار کرتے ہیں اور عین ممکن ہے کہ وہ اسے عشق کی بھی کسی حقیقت کی طرف متوجہ کریں، لیکن خود ان اشعار میں ایسا جذبہ نہیں بیان ہوتا جسے ہم براہ راست ''عشقیہ'' کہہ سکیں۔مثال کے طور پر میں سودا، سوز اور مصحفی کی غزلوں کے چند شعر بالکل بے سعی تلاش نقل کرتا ہوں۔ملاحظہ ہوں:

دل رکا آئے ہے تنگی سے فلک کی ہیہات
نکلوں اس خانۂ بے در کے کدھر سے باہر

...

باغباں تھا تجھے دو دن کی ہوا پر یہ غرور
نہ رہے باغ میں گل رہ گئے خار آخر کار
آب سے کام نہیں نشو نما کو اپنے
شجر خشک کو آتش سے ہے کار آخر کار

...

آشیاں باندھے ہے کس امید پر اے عندلیب
آتش گل سے کوئی دم میں جلاتی ہے بہار

(سودا)

کبھی تو جوں خس و خاشاک ہوں میں سوختن قابل
کبھی جوش۔ دروں سے موج زن ہوں مثل دریا میں
کبھی نقش قدم سے پست تر ہوں راہ دنیا میں
کبھی تو عرش اعظم سے بھی ہوں میں جاے اعلیٰ میں
کبھی کہتا ہوں میں کیا چیز ہوں حیران ہوں یارب
کبھی تو مرگ کے ہم رنگ ہو اٹھتا ہوں جیتا میں

(میر سوز)

یاس کو اس بلبل بے پر کی دیکھا چاہیے
آتش گل جس کے کچھ اک آشیاں سے دور ہو
ایک تنکا بھی نہ ڈھونڈا پایئے افسوس ہے
آشیاں بلبل کا یوں اس گلستاں سے دور ہو
مصحفی روے زمیں پر یوں نہیں رہنے کا لطف
آسماں کو دور کر یا آسماں سے دور ہو

(مصحفی، دیوان اول)

مندرجہ بالا اشعار میں غزل کی کیفیت، بلکہ یوں کہیں کہ غزل کی فضا، موجود ہے، لیکن ان میں متکلم نے عشق سے متعلق کوئی بات نہیں کہی ہے۔ ہم بہت زور صرف کریں تو شاید یہ کہہ سکیں کہ ان اشعار کے متکلم عاشقانہ مزاج رکھتے ہیں، یا شاید واقعی عاشق ہوں۔

لیکن یہ بات بالکل واضح ہے کہ ان اشعار میں وہ ہمیں عشق کے تجربے پر مطلع نہیں کر رہے ہیں۔ ان میں کہیں کچھ محزونی ہے، کہیں واردات ذہنی کا ذکر ہے، کہیں مادی دنیا میں انسان کے جینے مرنے کا ذکر ہے اور چونکہ ان شعروں میں کوئی عمومی انسانی صورت حال بیان ہوئی ہے اوران کا عام لہجہ استعاراتی ہے، لہٰذا یہ ہمیں اچھے بھی لگتے ہیں۔ ان میں قصیدے کا انداز یا تو بالکل نہیں ہے، یا بہت ہی کم ہے۔ ہم انہیں غزل کا شعر قرار دینے میں حق بجانب ہیں۔

کہا جاسکتا ہے کہ مندرجہ بالا کلام تو اردو شعرا کا ہے، اور شبلی غالباً فارسی شاعری کی بات کر رہے تھے۔ لیکن یہ اعتراض درست نہ ہوگا۔ شبلی نے تمام غزل کے بارے میں حکم لگایا ہے کہ وہ اصل میں عشقیہ جذبات پر مبنی ہوتی ہے، اور اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ فارسی خیال بندوں نے غزل کو بہت نقصان پہنچایا۔ سچی بات یہ ہے کہ شبلی نے اپنی پسند اور افتاد مزاج کے مطابق فیصلہ دیا تھا، ورنہ سعدی اور خسرو کے یہاں بھی ایسے شعر بہ آسانی مل جائیں گے جن میں عشق کے بارے میں کوئی بات، یا کوئی عشقیہ جذبہ نہیں نظر آتا۔ سعدی اور خسرو کو اولین عظیم غزل گو کہا جاتا ہے۔ میں یہاں ان کے صرف چھ چھ شعر حاضر کرتا ہوں۔ انہیں میں نے کسی خاص تلاش کے بغیر حاصل کیا ہے:

گلم بدست بدر برد روزگار مخالف
امید ہست کہ خارم ز پاے ہم بدر آید
گرم حیات بہ ماند نہ ماند ایں غم وحسرت
وگر نہ ماند بلبل درخت گل بہ بر آید

...

گنہ نہ بود و عبادت نہ بود بر سر خلق
بجشتہ بود کہ ایں ناجیست و آں ماخود

مقدر است کہ از ہر کسے چہ فعل آید
درخت مقل نہ خرما دہد نہ شفتا لود

...

ترک عمل بگفتم و ایمن شدم ز عزلت
بے چیز را نہ باشد اندیشہ از خرامی
سعدی چو ترک ہستی گفتی ز خلق رستی
از سنگ غم نہ باشد بعد از شکستہ جامی

(سعدی)

بوستاں ہا کاندرو بودیم خوش با دوستاں
آں ہمہ گلہا تو پنداری سراسر خار بود
بارہا بینم بخود آں عیش را یاد آورم
کایں ہمہ مرغیست یارب کاندراں گلزار بود
خسروا دل بد مکن از نامرادی ہائے دہر
کآسماں را کینہ ہم با مردم ہشیار بود

...

آدمی خوش دل نہ باشد گرچہ در جنت بود
آدمی خود کے تواند بود چوں آدم نہ بود
دہر با مردم نہ سازد زاں خراں دارند گنج
ورنہ ایں مردار در ویرانۂ او کم نہ بود

...

زے چہ توبہ کہ گر ذوق آں کند معلوم
فرشتہ چوں مگس آں جا بہ بو فرود آید

(خسرو)

یہ بات ظاہر و باہر ہے کہ مندرجہ بالا فارسی اشعار اور سودا، سوز اور مصحفی کے منقولہ بالا اشعار میں بہت مماثلت ہے اور یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ سعدی کے بعض شعروں میں ادعا اور تمثیل کا وہ انداز نظر آتا ہے جو بعد میں خیال بندوں کے یہاں خوب چمکا۔ اسی طرح، خسرو کے ایک دو شعروں میں اس طرح کی شوخی اور رندی ہے جو سترہویں صدی کے فارسی، اور اٹھارویں صدی کے اردو غزل گویوں کے یہاں اور بھی کھل کر شگفتہ ہوئی۔

یہ نکتہ بھی آپ کی خاطر پر روشن رہے کہ جن اردو شعرا کے شعر میں نے اوپر درج کیے، ان کے یہاں خیال بندی کا رجحان تھوڑا بہت موجود رہا ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ صرف خیال بند شعرا ہی اس طرح کے اشعار کہہ سکتے ہیں۔ سعدی اور خسرو کے منقولہ بالا شعر اس کا ثبوت ہیں۔ علاوہ بریں، میر کے بھی کلام میں ایسے شعروں کی کمی نہیں، لیکن میں نے جان بوجھ کر انہیں نقل نہیں کیا ہے کہ میر کے یہاں اکثر شعروں میں کیفیت کا اس قدر وفور ہے کہ ہمارا دھیان اس طرف بہت مشکل سے منعطف ہوتا ہے کہ ان اشعار میں کوئی عشقیہ مضمون یا جذبہ براہ راست نہیں بیان ہوا ہے۔ دیوان اول سے صرف دو شعر مثالاً لکھ دینا شاید کافی ہو:

جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

...

نہ سوئے نیند بھر اس تنگ نا میں تا نہ موئے
کہ آہ جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

مندرجہ بحث اور مثالوں کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''عشق'' کو اگر غزل کا حاوی موضوع قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا، لیکن اگر غزل کو محض ''عشقیہ جذبات'' کا نام دیا جائے تو غزل نہ صرف یہ کہ بہت محدود ہو جائے گی، بلکہ بڑے غزل گویوں کے بہت سے اشعار کو غزل کے دائرے سے خارج کرنا پڑے گا۔

اسی طرح، یہ کہنا بھی درست نہ ہوگا کہ غزل سراسر عشقیہ جذبات کے اظہار کا نام نہ سہی لیکن اس کے تمام مضامین براہ راست عشق سے متعلق ہوتے ہیں۔ اچھے غزل گویوں، اور خاص کر خیال بندوں کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ ایسے مضامین کی تلاش میں رہتے ہیں جو براہ راست جذبات عشق سے تعلق نہیں رکھتے چاہے ان کے سر چشمے عشق ہی کی زمین سے پھوٹے ہوں۔ اردو غزل گویوں میں یہ بات غالب کے امتیازات میں ہے۔ مثال کے طور پر دیوان غالب کے شروع ہی میں یہ شعر دیکھیے:

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

زخم نے داد نہ دی تنگی دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

یہ الگ بات ہے کہ غالب نے استعارے کی جدت، اور کثرت معنی کے بل بوتے پر ان شعروں کو نہایت وسیع الذیل کر دیا ہے، اور مضمون میں تجرید ہونے کے باعث

یہ اشعار خیال بندی کے طرز کا بھی اچھا نمونہ ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر ان شعروں کے مضامین عشق ہی کے تجربے سے اگے ہیں۔ اسیر ہونا اس لیے ہے کہ عشق کا نتیجہ دیوانگی ہے، یا خود عشق ایک طرح کی دیوانگی ہے۔ عاشق کو فریفتہ اور شیدا کہتے ہیں، اور دونوں کے اصل معنی ''دیوانہ'' ہیں۔ دیوانے کو زنجیر کرتے ہیں۔ پرانے زمانے میں، بلکہ ابھی چند دہائی پہلے تک، دیوانگی کا ایک علاج یہ بھی تھا کہ مریض کو پابند سلاسل کرتے، یا قید کر دیتے تھے۔ جن دیوانوں میں جارحانہ رجحانات ہوتے ہیں ان کو اب بھی بندش میں رکھتے ہیں، یا ایسے حجرے میں قید کرتے ہیں جس کی دیواروں پر بھی گدے جڑے ہوئے ہوتے ہیں کہ مریض خود کو زخمی نہ کر لے۔ دوسری بات یہ کہ دیوانگی کے مریض میں جارحیت کا رجحان ہو یا نہ ہو، لیکن اس کے مزاج میں وحشت بہر حال ہوتی ہے، اور عشق کا بھی ایک تفاعل یہ ہے کہ عاشق کا جی کہیں نہیں لگتا۔ (بن میں چمن میں جی نہیں لگتا یارو کیدھر جاویں ہم، میرؔ)۔ عشق کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ عاشق کو آتش زیر پا، یعنی بے قرار رکھتا ہے۔ دل میں زخم بھی اس لیے ہے کہ عشق نے دل کو زخمی کر دیا ہے، یا پھر نگاہ معشوق نے دل پر مشق ستم کی ہے۔ عاشق کی خاص صفات میں ایک صفت دل تنگی ہے۔ یہ دل تنگی اس طرح دور ہوتی ہے کہ معشوق کا نیش نگاہ دل میں زخم پیدا کرے۔ اسی طرح، عشق کا ایک لازمی نتیجہ غمگینی اور دردمندی ہے۔ غم کا نتیجہ گریہ کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور مسلسل گریہ، یعنی اس قدر رونا کہ گھر کا سب سامان بہہ جائے، یا خود گھر گر پڑے اور ویران ہو جائے، یہ بھی عشق ہی میں ممکن ہے۔ ان تشریحات کی روشنی میں ثابت ہوتا ہے کہ غالب کے تینوں منقولہ بالا شعر دراصل عشقیہ ہی شعر ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ بفیض معنی آفرینی و خیال بندی، انھیں محض عشقیہ نہیں کہا جا سکتا۔

مندرجہ بالا گفتگو کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ غزل کا حاوی موضوع

عشق ہے۔ لیکن اس مجمل بیان میں حسب ذیل باتیں شامل ہیں:

(۱) معشوق کا سراپا، اس کا شوقِ شکار، ظلم وستم سے اس کی رغبت، اس کی وعدہ خلافی، غلط بخشی، وغیرہ۔

(۲) ''مضامین عشق'' سے مراد وہ مضامین بھی ہیں جو براہ راست عشقیہ نہیں ہیں، لیکن جو عشق کے تجربے پر مبنی ہیں، مثلاً متکلم کی لاغری، اس کا گریہ، آوارہ گردی، جنون، وغیرہ۔

(۳) وہ مضامین بھی ''عشقیہ'' کہے جاسکتے ہیں جن میں عشق کے بارے میں کوئی بات براہ راست نہیں کہی گئی، لیکن ان کی کیفیت ایسی ہے کہ ہم اسے ''عشقیہ'' کہہ سکتے ہیں، یعنی عین ممکن ہے ان مضامین پر مبنی اشعار ہمیں عشق کے بارے میں کسی حقیقت پر مطلع کریں۔

(۴) نمبر دو (۲) اور نمبر (۳) میں خاص فرق یہ ہے کہ شق دو (۲) میں جو اشعار شامل ہوں گے ان کے بارے میں یہ بات واضح ہوگی کہ ان کی اصل عشقیہ ہے، جب کہ شق تین (۳) میں شامل اشعار کے بارے میں ایسا کوئی حکم نہ لگ سکے گا۔ بس یہ کہا جائے گا کہ ان کی کیفیت عشقیہ ہے۔

عشق کے حاوی مضمون کے بعد مندرجہ ذیل قسم کے مضامین غزل میں عام طور پر نظر آتے ہیں:

(۱) تصوف پر مبنی مضامین (ان میں وہ مضامین بھی شامل ہیں جن میں شیخ، یا اہل ظاہر، یا اہل دنیا پر نکتہ چینی، تعریض، یا طنز ہے)۔ بعض لوگوں، مثلاً رالف رسل، نے غزل کے تمام عشقیہ اشعار کو متصوفانہ قرار دیا ہے۔ ایسا نہ بھی ہو تو اس میں کوئی شک نہیں کہ بہت سے عشقیہ اشعار کی متصوفانہ تعبیر ممکن ہے۔

(۲) موعظت اور پند کے حامل مضامین (ایک طرح سے دیکھیے تو یہ نمبر ایک میں شامل ہیں)۔

(۳) شوخی اور رندی اور آزادہ مزاجی کی باتیں (ایک طرح سے دیکھیے تو یہ بھی نمبر ایک میں شامل ہیں)۔

(۴) حکیمانہ، فلسفیانہ مضامین۔

(۵) مادی، روزمرہ کی دنیا کے معاملات پر رائے زنی۔

(۶) درمدح خود۔

(۷) شعریات۔

یہ بات دھیان میں رہے کہ ظرافت چونکہ تقریباً ہر قسم کے مضمون میں دخل کر سکتی ہے، اس لیے اسے الگ سے مضمون قرار دینا غیر ضروری ہے۔ درمدح خود، یعنی تعلی کے اشعار کو غزل کے مضامین میں شروع ہی سے، یا کم سے کم خسرو کے وقت سے جگہ مل گئی تھی۔ قصیدے اور مثنوی میں بھی تعلی کے مضامین بہت شروع سے موجود ہیں، اور کبھی کبھی ایسی تعلی میں شعریات کے دھندلے نکات بھی دکھائی دینے لگتے ہیں۔ مسعود سعد سلمان کے قصیدے میں یہ بات بطور خاص نمایاں ہے۔ لیکن براہ راست شعریات پر مبنی مضامین اردو فارسی شاعری اور خاص کر غزل میں سترہویں صدی سے داخل ہوتے ہیں اور شعریات پر مبنی مضامین کو بعض حالات میں درمدح خود کی بھی توسیع کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً مومن:

اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
کہاں ہے لیک معنی بند و مضموں یاب اپنا سا

شیخ احمد گجراتی، وجہی، ابن نشاطی، نصرتی وغیرہ کی مثنویوں میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر کبھی کبھی اپنی ثنا اس طرح بیان کرتا ہے کہ شعریات کا کوئی مضمون بھی اس سے

مستفاد ہوسکتا ہے۔ مثنوی کے شاعر بعض اوقات براہ راست شعریات کے مسائل کی طرف بھی اعتنا کرتے ہیں۔ لیکن جب سترہویں صدی کے ہندوستانی فارسی اور اردو شعرا کو احساس ہوا کہ اب غزل کی شعریات ایک نئے موڑ پر آرہی ہے، بلکہ آچکی ہے، اور اس صورت حال میں کئی باتیں ایسی ہیں جو غزل کی دنیا میں دریافت کا درجہ رکھتی ہیں، تو انہوں نے غزل میں شعریات کے مضمون ڈالنے کا اہتمام والتزام شروع کیا۔ مثلاً صائب کے اس شعر میں درمدح خود کا مضمون اور شعریات کا ایک نکتہ، دونوں موجود ہیں:

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال ایںست و بس

صائب کا وہ شعر ہم پڑھ چکے ہیں جس میں انہوں نے ''معنی بیگانہ'' کا مضمون باندھا ہے:

صائب ز آشنائی عالم کنارہ کرد
آں کس کہ شد ز معنی بیگانہ آشنا

معنی بے گانہ، یعنی ایسا مضمون جو نامانوس ہو، اور مشکل سے ہاتھ آئے، اب اسی مضمون پر غنی کا ایک شعر اور دیکھیں:

طبع ہر شاعر کہ شد با طرز دزدی آشنا
معنی بے گانہ داند معنی بے گانہ را

صائب کے شعر میں تعلی نہیں تھی۔ لیکن غنی کے شعر میں ان شعرا کی تحقیر ہے جو دوسروں کے مضمون چراتے ہیں۔ ایسوں کے لیے وہ مضمون جو پہلے کسی نے نہ باندھے ہوں، بیگانہ ہی ٹھہریں گے۔ (''بیگانہ'' کے یہاں دو معنی ہیں، ایک تو وہی استعاراتی معنی، کہ وہ مضمون

بے گانہ ہے جو کسی اور نے نہ باندھا ہو، اور دوسرے، ''معنی اجنبی، ایسے معنی جنہیں مضمون کا چور دیکھے بھی تو پہچان نہ سکے کہ یہ مضمون ہوں گے۔'') اس مضمون میں خودستائی کا پہلو ظاہر ہے۔ طاب آملی کے حسب ذیل شعر میں خیال بندی کے بارے میں بنیادی نکتہ بیان ہوا ہے، اور تھوڑا سا شائبہ اپنی مدح کا بھی ہے:

دفتر بہ بیں کہ معنویاں چوں نوشتہ اند
الفاظ را فگندہ و مضموں نوشتہ اند

الفاظ کو چھوڑ دینا، یعنی نام نہاد نرم و شیریں الفاظ سے رغبت نہ رکھنا، بلکہ مضمون رقم کرنا، اور مضمون کو بیان کرنے کے لیے ہر ممکن لفظ سے مدد لینا، یہ خیال نہ کرنا کہ یہ لفظ ''شاعرانہ'' ہے بھی کہ نہیں، یہ ''معنوی'' شعرا، یعنی خیال بند شعرا کی صفت ہے۔ طالب نے یہاں ''معنوی'' کی اصطلاح ''حسی'' کے متقابل، یعنی ''تعقلی کارگزاری پر مبنی'' کے مفہوم میں استعمال کی ہے۔ ''حسی'' کی ضد کے طور پر ''معنوی'' کے حسب ذیل معنی پلیٹس (Platts) نے لکھے ہیں:

> Of or relating to idea, or mind, or intellect, ideal, mental, intellectual (opposite to hissi)

مندرجہ بالا تعریف کی روشنی میں طالب کا مفہوم بالکل صاف ہو جاتا ہے اور ''معنوی'' شاعر وہ ٹھہرتا ہے جس کا سروکار تعقلاتی، ذہنی اور دانشورانہ باتوں سے ہو، اور جو میٹھے الفاظ سے زیادہ نادر مضمون کو ڈھونڈتا ہو، چاہے اس نادر مضمون کو ادا کرنے کے لیے اجنبی الفاظ ہی کیوں نہ استعمال کرنا پڑیں۔ طالب آملی ہی کا قول ہے کہ:

لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است

طالب کے شعر کو ذہن میں رکھیے تو لگتا ہے کہ نوجوان غالب نے اپنا مندرجۂ ذیل شعر

صرف اس لیے کہا تھا کہ طالب کے شعر میں خیال بندی کا جو اصول درج ہوا ہے اس کی زندہ مثال سامنے آ جائے:

دل کو اظہار سخن انداز فتح الباب ہے
یاں صریر خامہ غیر از اصطکاک در نہیں

ممکن ہے ''فتح باب'' کی ترکیب غالب نے صائب کے یہاں دیکھی ہو۔ اس خیال کو اس بات سے تقویت پہنچتی ہے کہ صائب نے اپنے شعر میں دروازہ کھلنے کی آواز کا مضمون بھی باندھا ہے:

تفاوت است میان شنیدن من و تو
تو بستن در و من فتح باب می شنوم

لیکن اس بات سے قطع نظر کہ غالب کے شعر میں شعریات کا بھی نکتہ بیان ہوا ہے، ان کی جرأت دیکھیے کہ عربی الف لام کی ترکیب جو فارسی میں کم تر ہے (اور جسے صائب نے ترک کیا) اور جو اردو میں اور بھی شاذ ہے، غالب نے اسے دھڑلے سے استعمال کیا۔ پھر اس پر بس نہ کر کے وہ دوسرے مصرعے میں عربی کا ایک اور لفظ ''اصطکاک'' لے آئے جو قطعاً نامانوس، اگرچہ آواز کے موثر پیکر کا حامل ہے۔ غالب کو نادر مضمون بیان کرنا تھا۔ انھیں اس بات کی پروا نہیں تھی کہ اس کو بیان کرنے کے لیے جو الفاظ درکار ہیں، وہ نام نہاد ''شاعرانہ'' الفاظ نہیں ہیں۔ اور یہی اصل خیال بند کی پہچان ہے۔

خیال بند شاعر کے طریق کار کو ایک اور مثال کے ذریعے سے ظاہر کر سکتے ہیں۔

دیوان اول میں میر کا شعر ہے:

جوں چشم بسملی نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

انتہائی خوب صورت عشقیہ شعر ہے۔ مضمون یہ ہے کہ جو شخص میرے معشوق کو دیکھے تو وہ اسے حیرت سے تکتا رہ جائے۔ حیرت سے تکتی ہوئی آنکھ کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے، اس لیے ایسی آنکھ کے لیے ذبح کیے ہوئے جانور کی آنکھ کا مضمون لائے ہیں۔ یہ مضمون نیا ہے اور مضمون آفرینی کی ضمن میں رکھا جائے گا۔ اب اس کے بعد جو ہے معنی آفرینی ہے، ملاحظہ ہو:

(۱) معشوق کو ''خونی'' کہا، جو بالکل درست ہے۔ اس طرح ''چشم بسملی'' کے ساتھ مناسبت بھی بن گئی۔

(۲) معشوق کو اپنا خونی کہا، یعنی وہ شخص جو میرا معشوق ہے، یا وہ شخص جس نے میرا خون کیا، یا وہ شخص جو میرا معشوق ہے اور خون کرنا جس کی ادا ہے۔

(۳) میرے خونی پر کسی کی آنکھ کے باز ہونے میں اشارہ یہ بھی ہے کہ جب اس نے میرا خون کیا، اور لوگوں نے تفتیش کر کے قاتل کو پہچاننا چاہا، تو جس کی بھی آنکھ اس پر پڑی وہ محو حیرت ہو گیا۔

(۴) مقتول زبان حال سے کہہ رہا ہے کہ جس نے میرے خونی پر آنکھ ڈالی وہ محو حیرت ہوا۔

(۵) ''میرے خونی'' کہنے میں جو پیار، اپنائیت، اور غرور ہے وہ داد سے مستغنی ہے۔

(۶) ''نہ مندی آوے گی نظر'' میں نکتہ یہ ہے کہ کبھی بند نہ ہو گی اور چشم بسملی کی طرح ہو گی، لہٰذا روشن ہوتے ہوئے بھی روشنی سے عاری ہو گی۔ صرف ''کھلی نظر آوے گی'' کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔

(۷) آنکھ مندی نظر نہ آئے گی سے بظاہر یہ مراد ہونا چاہیے کہ جب آنکھ کھلی ہوئی ہو گی تو بینا بھی ہو گی۔ یہاں لطف یہ ہے کہ بینا (کھلی ہوئی) بھی ہے اور نابینا (حیرت کی وجہ

سے سناٹے میں) بھی ہے۔ یہ لطف نہ حاصل ہوتا اگر ''نہ مندی'' کے بجائے صرف ''کھلی'' کہتے۔

مندرجہ بالا تجزیے کی روشنی میں یہ شعر معنی اور کیفیت کا خزانہ معلوم ہوتا ہے۔ مضمون بے شک تازہ اور انوکھا ہے، لیکن اس سے جو معنی پیدا کیے ہیں وہ نہ صرف کثیر ہیں، بلکہ ارضیت اور ٹھوس پن کی صفات سے مالا مال ہیں۔ اب دیکھیے اسی چشم بسملی کے مضمون کو خیال بند شاعر کس طرح برتتے ہیں۔ ناسخ:

نور کا نام شب تار جدائی میں نہیں
جو ستارہ ہے وہ اک دیدۂ قربانی ہے

ستاروں کی آنکھیں کھلی ہوئی ہیں، لیکن ان میں روشنی نہیں۔ ہر ستارہ دیدۂ قربانی ہے، کہ صید بسمل کی بھی آنکھ کھلی ہوئی لیکن بے نور ہوتی ہے۔ ''جو ستارہ ہے'' میں اشارہ یہ بھی ہے کہ ستارہ صرف ایک ہے۔ ''قربانی'' کا لفظ شب تار جدائی کی تکالیف سے مناسبت رکھتا ہے۔ شعر اپنی جگہ پر مکمل ہے، لیکن مضمون اب بڑی حد تک خیالی، اور روز مرہ کی دنیا سے دور ہے۔ معنی کی کثرت بھی نہیں۔

اب غالب کو سنیے:

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ
آئینہ تا کہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

معشوق کا ذوق ستم اس قدر بڑھا ہوا ہے کہ وہ اس کے ذوق آرائش جمال سے بھی فزوں تر ہے۔ اسے اپنے جمال کی آرائش کرنی ہو، بلکہ آئینے میں بس اپنا منھ ہی دیکھنا ہو تو وہ پہلے کسی کا خون کرتا ہے، یا اسے اپنی صورت دکھا کر مبہوت کرتا ہے، اور پھر اس صید بسمل، یا

ناظر حیرت زدہ، کی آنکھوں میں اپنے عکس کو منعکس دیکھ کر آرائش جمال (یا خود بینی) شروع کرتا ہے۔ ''تا کہ'' یہاں ''تا وقتیکہ'' کے معنی میں ہے۔ شعر میں معنی کی کثرت نہیں ہے۔ صرف مضمون اور پیکر کے ڈرامائی انوکھے پن نے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ بنیادی بات یہی ہے کہ حیرت یا تذبیح کی وجہ سے کھلی ہوئی آنکھ بظاہر روشن لیکن دراصل نور سے عاری ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں قول محال ہے، لیکن نمایاں نہیں، ڈراما اور پیکر ہے۔ ناسخ کے یہاں قول محال بھی نمایاں ہے اور پیکر بھی۔ غالب کے یہاں ہلکا سا قول محال لیکن ڈرامائی، جھرجھری پیدا کرنے والا پیکر ہے اور مبالغے نے استعارے کی بلند ترین سطح کو چھو لیا ہے۔ ناسخ کے مضمون میں میرؔ کے مضمون پر ترقی ہے، اور غالب کے مضمون میں ناسخ پر بھی ترقی ہے۔ غالب کے شعر میں جو صورت حال بیان کی گئی ہے وہ روزمرہ ''حقیقت'' سے بالکل منقطع ہے لیکن غزل کی رسومیات اسے واقعی بنا دیتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھ سکتے ہیں کہ غالب اور ناسخ کن کن طریقوں کو عمل میں لا کر کیفیت اور (ان دو شعروں کی حد تک) کثرت معنی کو ترک کرتے ہیں اور مضمون کو تجریدی اور غیر زمینی بناتے ہیں۔

یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد نے ناسخ پر جو لکھا ہے اس کے بھی چند جملے دہرا لیے جائیں:

> فارسی میں بھی جلال اسیر، قاسم مشہدی، بیدل اور ناصر علی وغیرہ استاد ہو گزرے ہیں جنھوں نے اپنے نازک خیالوں کی بدولت خیال بند اور معنی یاب لقب اختیار کیا ہے۔ شیخ صاحب نے ان کی طرز اختیار کی تو کیا برا کیا۔
>
> ...وہ اپنی تصویریں آپ کھینچتے ہیں اور آپ ان پر قربان ہوتے ہیں، بلکہ شوقین، داد دینے والے، جو کھرے کھوٹے کے پرکھنے

والے ہیں...ان نازک خیالوں کو دن کی بھی ضرورت نہیں ہوتی...

دوسرا اعتراض ان کے حریفوں کا ان سخت اور سنگین الفاظ پر ہے جن کے بھاری وزن کا بوجھ غزل کی لطافت ونزاکت ہرگز برداشت نہیں کر سکتی، اور کلام بھدا ہو جاتا ہے۔

("آب حیات" طبع ۱۹۶۷، ص ۴۲۶ تا ۴۲۷)

دوسرے اور تیسرے پیراگرافوں میں جو اعتراض ہیں، وہ نہایت کمزور ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت آشکار کرنے کا یہ موقعہ نہیں۔ اس وقت اتنی بات تو دیکھ ہی لیجئے کہ اصل اور اصول کے اعتبار سے ناسخ کے بارے میں محمد حسین آزاد کے یہ اقوال نہ صرف ناسخ، بلکہ غالب پر بھی پوری طرح صادق آتے ہیں، اور ان کے ذریعہ طالب آملی کے محولہ بالا شعر اور خیال بندی کے تصور کو بھی سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

غزل کے مضامین کی جو فہرست اب تک میں نے مرتب کی ہے اور ان پر تھوڑی بہت گفتگو جو درج ہوئی، اس کی روشنی میں یہ بات شاید صاف ہو جاتی ہے کہ ہمارے شعرا کا عام عمل یہ رہا ہے کہ غزل کو صرف عشق یا متعلقات عشق پر مبنی مضامین تک محدود نہ رکھیں۔ پھر خیال بند شعرا نے مضامین میں مزید تنوع حاصل کرنے کا اہتمام کیا اور اس کی خاطر بعض سامنے کی چیزوں (مثلاً کیفیت) کو ترک بھی کیا۔ غالب کا زمانہ آتے آتے یہ بات کم و بیش ناممکن لگتی ہے کہ غالب نے اپنی غزلوں کے لیے کچھ ایسے بھی مضامین ایجاد کیے ہوں، یا دریافت کیے ہوں، جنہیں مندرجہ بالا کسی شق میں نہ رکھا جا سکتا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ غالب نے ایسا کیا۔ غالب کا اہم ترین کارنامہ اس ضمن میں یہ ہے کہ انہوں نے اس قسم کے غیر عشقیہ مضامین تو کثرت سے باندھے ہی جن کے لیے غزل میں گنجائش بن چکی تھی، لیکن

انہوں نے ایسے بھی مضامین اختیار کیے جو غزل کے مروجہ مضامین میں شامل نہیں تھے۔ (مروجہ مضامین کی فہرست ہم اوپر دیکھ چکے ہیں)۔ اس نکتے کی تفصیل کے لیے بات کو غالب کے کوئی پچاس برس آگے لے جا کر میں اقبال کی مثال دینا چاہتا ہوں۔

یہ اکثر کہا گیا ہے کہ غالب نے اقبال پر گہرا اثر ڈالا، اور غالب نہ ہوتے تو اقبال بھی نہ ہوتے۔ یہ بات درست ہے۔ لیکن اقبال کی مملکت میں وہ علاقے کون سے ہیں جن پر ہم غالب کا اثر بہت نمایاں دیکھتے ہیں؟ اس سوال کا کوئی تشفی بخش جواب میری نظر سے نہیں گزرا ہے۔

اگر اقبال کی فارسیت کو غالب کا مرہون منت بتایا جائے تو بات بہت دور نہیں جاتی، کیوں کہ فارسیت تو ہمارے اور شعرا کے اسلوب میں بھی تھی۔ چاہے وہ غالب سے کچھ کم رہی ہو، لیکن ہم میر درد، خاص حالات میں سودا اور پھر ناسخ و مومن کو فارسیت کے برتنے میں بڑی دستگاہ کا مالک دیکھتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ غالب کے سامنے اقبال کی فارسیت میں گیرندگی بہرحال کم دکھائی دیتی ہے۔ اقبال نے فارسی الفاظ و تراکیب کو اسی حد تک استعمال کیا جس حد تک وہ اردو زبان کی تخلیقی کاوشوں، یعنی زبان کے Parole کا اٹوٹ حصہ بن چکی تھیں۔ اس کے برخلاف، غالب نے فارسی کو باہر سے درآمد کیے ہوئے عنصر کی حیثیت سے اردو میں برتا۔ انہوں نے اس بات کا خیال کچھ نہ رکھا کہ فارسی کے جو اجزا میں اردو میں برت رہا ہوں، وہ اردو میں حل ہو چکے ہیں کہ نہیں، یا حل ہو بھی سکتے ہیں کہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میر درد، جن کی فارسیت جگہ جگہ غالب کی پیش آمد معلوم ہوتی ہے، وہ تو ''پتھر تلے کا ہاتھ'' لکھتے ہیں، اور غالب ''دست تہ سنگ آمدہ'' نظم کرتے ہیں۔ ذیل کے دونوں شعروں میں مضمون کے تفاوت کو فی الوقت بھول جائیے، صرف فارسیت کو دیکھیے۔ درد نے بھی فارسی لکھی ہے، لیکن اسی حد تک جس حد تک وہ اردو میں حل ہو چکی ہے، یا فوری

طور پر حل ہو جانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ غالب نے فارسی کو باہر سے لا کر اردو زبان کو ایک نیا بعد دینے کی کوشش کی ہے اور کہنا پڑتا ہے کہ ان کی کوشش کامیاب نظر آتی ہے۔ متعصب حضرات کچھ بھی کہیں، لیکن غالب کے منقولۂ ذیل شعر کی زبان بالکل اجنبی نہیں معلوم ہوتی:

پتھر تلے کا ہاتھ ہے غفلت کے ہاتھ دل
سنگ گراں ہوا ہے یہ خواب گراں مجھے

(درد)

مجبوری و دعوائے گرفتاری الفت
دست تہ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے

(غالب)

لہٰذا غالب اور اقبال کا باہمی تفاعل فارسیت کی سطح پر اتنا نہیں جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ درحقیقت اقبال نے غالب سے یہ فن سیکھا کہ غزل کے مروجہ مضامین کے دائرے سے باہر جا کر بھی غزل کا شعر کس طرح بنایا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''ضرب کلیم'' کی یہ غزل دیکھیے۔ غالب نہ ہوتے تو ایسی غزل ناممکن تھی:

دریا میں موتی اے موج بے باک
ساحل کی سوغات خار و خس و خاک
میرے شرر میں بجلی کے جوہر
لیکن نیستاں تیرا ہے نم ناک
کامل وہی ہے رندی کے فن میں
مستی ہے جس کی بے منت تاک

اگر یہ خیال ہو کہ اس طرح کے اشعار اقبال کی آخری زمانے کی یادگار ہیں، تو ''بانگ درا'' سے یہ نمونے ملاحظہ ہوں:

وہ مے کش ہوں فروغ مے سے خود گلزار بن جاؤں
ہوائے گل فراق ساقی نامہرباں تک ہے
وہ مشت خاک ہوں فیض پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھو میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک ہے
جرس ہوں نالہ خوابیدہ ہے میرے ہر رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقت رحیل کارواں تک ہے

ان اشعار میں تعلی کا ہلکا سا انداز ہے، لیکن انہیں شاعرانہ تعلیٰ پر مبنی نہیں کہا جاسکتا، اور نہ انہیں اخلاقی یا موعظانہ کہہ سکتے ہیں۔ ان اشعار کا سلسلہ ڈھونڈنے کے لیے غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے پیچھے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

یہ بات نشاں خاطر رہے کہ مندرجہ بالا اشعار ۱۸۵۴/۱۸۵۵ کے ہیں، یعنی اس وقت کے، جب اردو شاعری کی ''سرکاری'' تاریخ وتنقید کے بموجب غالب اپنی ''پرانی'' وضع کو ترک کر کے میر کا رنگ، یا میر کا سا رنگ، اختیار کر چکے تھے۔ حالانکہ یہ بات بالکل صاف ہے کہ مندرجہ بالا شعر ایک خاص طرح کی تعلی کے عالم سے ہیں۔ ان میں روایتی شاعرانہ تعلی

نہیں ہے۔ روایتی لیکن زبردست شاعرانہ تعلی کے لیے فیضی کو سنیے۔ مثنوی ''نل دمن'' میں پہلے تو وہ خود کو اکبر کی زبان سے حکم دلواتا ہے اور اس بہانے اپنی بھی مدح کرتا ہے:

گفت اے چمنت ز شبنم ما
جادو گر آتشیں دم ما
از دل شررے بدم در افگن
آتش بہ نے قلم در افگن
صد نغمۂ درد در سخن ریز
در ساغر نو مئے کہن ریز
گوہر کش و طبل برملا زن
بر جوہریاں دم صلا زن
در خاک تو گنج آسمانی
بر بند طلسم جاودانی

پھر اپنی ثنا میں یوں زمزمہ آور ہوتا ہے:

زیں خط قلمم برہمنانہ
زنار بہ گردن زمانہ
ہر زخمہ کہ بر زنم بریں ساز
ناقوس فلک کنم پر آواز
گیرم ز نوائے ہندی آہنگ
در پہلوی و دری زنم چنگ
کوہے بکنم بہ کلک سر باز
جوئے ببرم ز چشمۂ راز

بیسیوں شعر ہیں، میں کئی کئی شعر چھوڑ کر نقل کر رہا ہوں۔ اور دیکھیے ابھی فیضی اتنی مدح خود پر بس نہیں کرتا، بادشاہ کو مخاطب کر کے برملا کہتا ہے:

امروز نہ شاعرم حکیم
دانندۂ حادث و قدیم
کلکم بہ نقاط جزو کل بیں
یک نخل بہ صد ہزار گل بیں
ہر موز تنم ز پردۂ راز
تاریست جدا جدا نوا ساز
ہر موے زمن تمام گوش است
خاموشی من بصد خروش است
گو ساز خسود خون دل قوت
آتش چہ کند بہ آب یاقوت

نئے نئے پیکروں، استعاروں، خود اعتمادی کے اعلان ناموں کا ایک سیلاب ہے جو سینکڑوں شعر پر محیط ہے۔ یہ نسبۃً طویل اقتباس میں نے اس لیے پیش کیا کہ در مدح خود والے اشعار کا انداز و آہنگ پوری طرح سامنے آجائے۔ غالب کے شعروں میں روایتی تعلی نہیں ہے۔ اور نہ ہی ان میں بطور عاشق اپنے کسی اختصاص پر فخر و مباہات کیا گیا ہے۔ یہ شعر تصوف کے عالم سے بھی نہیں ہیں، جہاں شاعر متکلم نے انسان کامل، یا انسان عارف کی حیثیت میں کلام کیا ہو۔ موخر الذکر قسم کی تعلی دیکھنا ہو تو میر کو پڑھیے۔ دیوان اول میں ہے:

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا
اس مشت خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں
اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

لہٰذا غالب کے شعروں میں در مدح خود کا کوئی بھی روایتی انداز نہیں ہے۔ استعاروں کی جدت، کلام کی روانی، مصرعوں کا توازن، یہ سب مزید خوبیاں ان اشعار کی ہیں۔ لیکن جس بات پر یہاں زور دینا ہے وہ یہی ہے کہ ان شعروں کے مضمون اپنے پیش روؤں سے مختلف ہیں۔

یہ درست ہے کہ غالب کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن کا مضمون براہ راست عشقیہ نہیں، لیکن ان کی گل کاری عشق ہی کی زمین میں ہو سکتی تھی، یعنی ان کا تخلیقی سرچشمہ عشق کے ہی تجربات اور عشقیہ شاعری ہی کے رسومیات ہیں۔ اس طرح کے کچھ اشعار ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ اور اس صفت میں شاہ نصیر، ناسخ، آتش اور ایک حد تک ذوق ان کے شریک ہیں۔ لیکن مندرجہ بالا غزل کی طرح غالب نے ایسے بھی مضمون اختیار کیے جو غزل کے تمام مروجہ مضامین سے ہٹ کر ہیں۔ ان کی اس قوت نے اقبال اور پھر اقبال کے بعد کی تمام غزل کو متاثر کیا۔ اقبال کے ساتھ والوں، یا ذرا پہلے اور بعد والوں میں فانی (پیدائش،۱۸۷۹) اور یگانہ (پیدائش۱۸۸۳)، سیماب (پیدائش،۱۸۸۰)، ثاقب لکھنوی (پیدائش،۱۸۶۹)،عزیز لکھنوی (پیدائش،۱۸۸۲)اور صفی لکھنوی (پیدائش۱۸۶۲) نے بھی غالب کی اس قوت سے تھوڑا بہت فیض حاصل کیا۔

میرا خیال ہے کہ غالب کی پہچان متعین کرنے والے نقادوں اور پڑھنے والوں نے اگر اس نکتے کو ملحوظ رکھا ہوتا کہ غالب دراصل ہمارے بہترین خیال بند ہیں، اور اس

صفت کی بنا پر انہیں شاہ نصیر، بعد کے زمانے کے مصحفی، پھر ناسخ وآتش اور ذوق کے ساتھ رکھ کر دیکھنا چاہیے، تو غالب کا اثر بھی اتنا ہی پھیلتا جتنا ان کا نام پھیلا۔ اب تک کی تو صورت حال یہ ہے کہ اقبالؔ کے سوا کسی کے یہاں غالب سے سچے اور دور رس تخلیقی استفادے کی شکل نظر نہیں آتی۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ غالب کے بعد ایک اقبال کو چھوڑ کر کوئی عالی دماغ شاعر نہیں نظر آتا، جب کہ غالب کا عالم یہ ہے کہ وہ شاہ نصیر، ناسخ اور ذوق سے بھی بہت بڑھ کر صاحب دماغ ہیں۔

بہر حال، اس میں تو کوئی شک نہیں کہ غالب کا اثر اس حد تک ضرور پھیلا کہ انہوں نے ہمارے ذہنوں میں غزل کا ایسا تصور پیدا کر دیا جس میں حالی اور ان کے متبعین اور نام نہاد کلاسیکی غزل کا احیا کرنے والوں (یعنی غزل کے مخالف اور موافق دونوں طرح کے لوگوں) کے تصور غزل کے مقابلے میں زیادہ توانائی اور لچک تھی۔ اس طرح ہم خیال بندی کے اصول اور غالب کی اس پر عمل پیرائی کو اردو غزل کا وہ سب سے اہم موڑ کہہ سکتے ہیں جو اٹھارویں صدی کے بعد ظہور پذیر ہوا، اور جس نے اقبال کی غزل کے علاوہ جدید غزل کے لیے بھی راہ ہموار کی۔

اب ہم اس سوال کا جواب دے سکتے ہیں کہ خیال بندی کے تحت غالب کا سب سے اہم ابتکار کیا تھا؟ یعنی غزل کے جو مضامین خود خیال بند شعرا نے قبل غالب اختیار کیے تھے، ان کے اوپر غالب نے ہمیں کس طرح کے مضامین دیے؟

یہاں سب سے پہلی بات تو یہی کہنی ہے کہ اب تک خودستائی اور درمدح خود پر مبنی مضامین میں یا تو شاعر اپنی ثنا کرتا تھا، یا پھر انسان (انسان بحیثیت عارف، یا انسان کامل، وغیرہ) کی بڑائی بیان کرتا تھا۔ پہلی قسم کی تعلّی کو ''شاعرانہ'' اور دوسری قسم کی تعلّی کو ''متصوفانہ یا حکیمانہ'' کہہ سکتے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ ''بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے''

والے اشعار میں خود متکلم اپنی ثنا کر رہا ہے، خواہ اس بنا پر کہ وہ خود کو انسانیت کے کسی بلند درجے پر فائز دیکھتا ہے، یا خواہ اس بنا پر کہ وہ اس وقت خود کو وجد و شہود کی نئی منزل میں دیکھتا ہے۔ یہ متکلم بہر حال وہ شاعر نہیں ہے جسے ہم اسد اللہ خان غالب کے نام سے جانتے ہیں، کیوں کہ ان اشعار میں شاعرانہ کمالات کے حوالے سے خود ستائی نہیں کی گئی ہے۔ اور نہ ہی ان اشعار کا متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو علم یا عرفان کے کسی انتہائی بلند درجے پر متمکن ہے، کیوں کہ ان اشعار میں علمی کمالات اور روحانی افتخارات کی بھی بات نہیں ہے۔ یہ تعلی ایک طرح کے انکار پر مبنی ہے اور اس میں شاید ایک حد تک ذاتی یا شخصی احساس کا شائبہ تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ذاتی احساس کا بیان کلاسیکی غزل کی مرغوب ادا نہیں، لیکن کبھی کبھی کلاسیکی روایت اسے قبول بھی کر لیتی ہے (جیسا کہ ہم نے میر سوز کے اشعار میں دیکھا)۔ مضمون آفرینی کی سطح پر غالب کو جو نئی کامیابی حاصل ہوئی اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بعض اوقات ان کی آواز میں رسومیاتی متکلم کے ساتھ خود شاعر کی آواز سرگوشی کرتی محسوس ہوتی ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ ہم جس چیز کو شاعر کی اپنی آواز گمان کر رہے ہیں، وہ خیال کی تازگی کا نتیجہ ہو۔ یعنی کلاسیکی شاعر سے یہ تقاضا جائز نہیں کہ وہ اپنے ذاتی تجربات و واردات ضرور بیان کرے۔ شاعر کی شخصیت تو کسی نہ کسی سطح پر شعر میں جلوہ نما ہو ہی جاتی ہے، لیکن کلاسیکی شاعر عموماً اس بات سے گریز کرتا ہے کہ اپنے واردات و محسوسات کو براہ راست بیان کرے، یا اس طرح بیان کرے کہ ہم سمجھ لیں کہ وہ آپ بیتی کہہ رہا ہے۔ مضمون آفرینی کا اصول آپ بیتی بیان کرنے کے اصول کی نفی کرتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ عشقیہ شعر میں بھی کلاسیکی شاعر اپنی واردات بیان کرے۔ سنسکرت شعریات کی طرح ہمیں بھی Love Poems اور Poems about love میں فرق کرنا چاہیے۔

اب متداول دیوان سے کچھ شعر دیکھتے ہیں جن میں غالب نے ایسے مضمون لکھے ہیں جو غزل کے مضامین کی اس فہرست میں نہیں آتے جو میں نے اوپر درج کی ہے:

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد
سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

...

تھی نو آموز فنا ہمت دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

...

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

...

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا

...

تازہ نہیں ہے نشۂ فکر سخن مجھے
تریاکی قدیم ہوں دود چراغ کا

...

توفیق بہ اندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

یہ اشعار میں نے ردیف الف سے بے تکلف نکالے ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اگرچہ ان کے مضامین براہ راست ''حکیمانہ'' نہیں ہیں، یعنی ان میں کوئی فلسفیانہ، تعلیمی، یا اخلاقی نکتہ نہیں ہے، اور نہ کوئی تلقین ہے، لیکن مجموعی آہنگ ایسا ہے کہ یہ اشعار اعلیٰ درجے کی ذہنی کاوش اور غور و فکر کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں شعر پر شعر چلے آنے، یا شعر گوئی کے وفور کا وہ انداز نہیں ہے، جیسا کہ مثلاً آتش کے یہاں عام ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ آتش کے یہاں مضامین سامنے کے ہیں، اور غالب کے یہاں ہر مضمون پیچیدہ ہے، یا دور کا ہے۔ مثال کے طور پر، کلیات آتش کی پہلی غزل دیکھیے۔ غالب کی غزل، پے نذر کرم تحفہ ہے شرم نارسائی کا، اسی زمین میں ہے۔ آتش کے اولین چار شعر ہیں:

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

اسیر اے دوست تیرے عاشق و معشوق دونوں ہیں
گرفتار آہنی زنجیر کا یہ وہ طلائی کا

تعلق روح کا مجھ کو جسد سے ناگوارا ہے
زمانے میں چلن ہے چار دن کی آشنائی کا

فراق یار میں مر مر کے آخر زندگانی کی
رہا صدمہ ہمیشہ روح و قالب کی جدائی کا

صاف معلوم ہوتا ہے کہ شعر بڑی بے تکلفی سے کہے گئے ہیں، آورد کا احساس نہیں ہوتا (چاہے درحقیقت شاعر نے بڑی کاوش کی ہو)، اور یہ بڑی خوبی ہے۔ لیکن

مضمون سب ہلکے ہیں، کسی شعر سے متبادر نہیں ہوتا کہ شاعر نے کوئی ذہنی یا تعقلاتی کارگزاری انجام دی ہے۔

غالب کے منقولہ بالا اشعار کے تعلق سے دوسری بات یہ کہنے کی ہے کہ ان اشعار میں متکلم ہم سے براہ راست مخاطب معلوم ہوتا ہے۔ یعنی یہ اشعار سننے سے زیادہ (یا اگر زیادہ نہیں تو کم سے کم سننے کے علاوہ) چپ چاپ پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ ان کا آہنگ سرگوشی کا نہیں، لیکن ایسا پھر بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا مخاطب ایک شخص واحد ہے، یا پھر یہ اشعار خودکلامی کے عالم سے ہیں۔ یہ جدید شاعری کی صفت ہے، اور غالب یہاں بھی جدیدیت کی پیشوائی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے شعروں میں شخص واحد سے تخاطب کا احساس ہونے کی بات ثابت نہیں ہو سکتی، یہ وجدان یا داخلی تجربے کے عالم سے ہے اسے تنقیدی نکتہ آفرینی نہیں کہہ سکتے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ لیکن یہ بات تو بہرحال ثابت ہے کہ ان اشعار کا مجموعی رنگ ذہنی اور تعقلاتی کلام کا ہے، اور ان میں غزل کے مروج مضامین کو ترک کیا گیا ہے (بعض اوقات ان کو الٹ دیا گیا ہے، مثلاً تیشے بغیر.... اور پوچھ مت رسوائی انداز... والے شعر)۔ ایک تیسری بات مندرجہ بالا شعروں کے بارے میں یہ بھی ہے کہ سات میں سے ایک شعر 'تازہ نہیں ہے...' کا مضمون شعرگوئی، یعنی تخلیقی عمل کے بارے میں ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا، شعرگوئی اور شعریات سے متعلق مضامین پر کلام کی بنا رکھنے کا رواج ہمارے یہاں اہل دکن نے شروع کیا، اور غزل میں ان مضامین کو نظم کرنے کی طرح ولی نے ڈالی۔ لیکن غالب کے پہلے کسی بھی اردو شاعر کے یہاں اظہار کی نارسائی کا مضمون نہیں ملتا۔ یہ ایک نیا مضمون غالب نے شاید اپنی طبیعت سے بنایا، یا انہوں نے

اسے شاید بیدل کے یہاں سے اخذ کر کے اس پر اپنا رنگ چڑھایا۔ بہر حال یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اردو ہی کیا، مشرق اور مغرب کے دوسرے کلاسیکی شعرا کے یہاں اظہار کی نارسائی کا مضمون نہیں ملتا۔ قدیم تہذیبوں میں شاعر کو قدرت کلام کا مثالی نمونہ قرار دیتے تھے، لہٰذا وہاں زبان کی ناکامی کا تصور محال تھا۔ شیکسپیئر اگرچہ یورپ کے کلاسیکی عہد کے تقریباً آخر میں ہے، لیکن اس معاملے میں وہ کلاسیکی اصول پر پوری طرح کاربند ہے کہ کوئی شے ایسی نہیں جو شاعر کو کامل اظہار سے مانع رکھے۔ اس کے سانیٹ اس کی مثال ہیں کہ ان میں وہ جگہ جگہ اپنے شعر کو لافانی کہتا ہے اور اسی کے بل بوتے پر معشوق کو بھی لافانی یا سدا بہار بنا دینے کا دعویٰ رکھتا ہے۔

When in eternal lines to time thou grow'st,
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives, and this gives life to thee.

(Sonnet18)

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful time;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmeared with sluttish time
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor shall Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory

(Sonnet55)

مغرب میں سب سے پہلے انگریز رومانیوں اور پھر فرانسیسی علامت نگاروں نے زبان کے ناکافی ہونے کی شکایت کی۔ اور یہ بات سچ پوچھئے تو مناسب بھی تھی، کہ ان دونوں نے زبان کو اس کی قوت ترسیل کی انتہاؤں تک لے جانے کی کوشش کی تھی۔ کلاسیکی

اور رومانی شعریات میں شاعر خود کو کس طرح دیکھتے تھے، اس کی مثال یہ ہے کہ شیکسپیئر نے بھی اپنے آخری ڈراموں میں زبان کی حدوں کو توڑ کر زبان کو اپنے موافق بنانے کی کوشش کی تھی۔ لیکن اس کے یہاں احساس شکست کہیں نہیں ملتا۔ ان آخری ڈراموں میں بھی اس طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا کہ شاعر کی تخلیقی قوتیں زبان کو اپنا تابع بنانے کی آزمائش میں پوری نہیں اتر رہی ہیں۔

فرانسیسی کے مقابلے میں انگریزی زبان زیادہ تجربہ پسند اور آزاد مزاج رہی ہے۔ انگریزی میں نئے الفاظ اور فقرے بے تکلف داخل ہو جاتے ہیں۔ انگریزی ادب کا بھی یہی معاملہ ہے، کہ وہاں تجربہ کوشی اور جدت پسندی کا شیوہ بہت شروع سے عام رہا ہے۔ فرانسیسی کا حال بالکل الٹا ہے۔ اور شاید یہ بھی ایک وجہ اس بات کی ہے کہ جب فرانسیسی علامت نگاروں نے اپنے تجربے شروع کیے تو انہیں قدم قدم پر قدغن اور احتباس کا سامنا کرنا پڑا۔ فرانسیسی علامت نگار اپنے طور پر زبان کی حدوں کو توڑنے کی کوشش میں تھے۔ پہلے انہوں نے یہ عمل مروج زبان پر کیا۔ پھر ملارمے نے مروج زبان کی ٹوٹی ہوئی شکلوں کو اور بھی توڑنا چاہا۔ اس کے بعد سرریلزم نے منظم زبان کو اس درجہ ناکافی قرار دیا کہ سرریلسٹ شعریات کی رو سے خود کار تحریر (automatic writing) فن کی پسندیدہ ترین شکل ٹھہری۔

فرانسیسی علامت نگاروں کے کوئی پچاس برس پہلے انگریز رومانیوں کو دوہری آزمائشوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک تو یہ کہ انہوں نے موضوعات میں نئے نئے تجربے کیے (ان موضوعات کو ہماری زبان میں آپ نئے مضامین شعر کہہ لیجیے)۔ ان کے لیے زبان کا کوئی مکمل ماڈل پہلے سے موجود نہ تھا، اس لیے ان کو زبان کے ناکافی ہونے کا احساس ہوا۔ دوسری بات یہ کہ انہوں نے تخیل پر زور دیا۔ اس طرح تخلیقی عمل ان کی نظر

میں لامحالہ تخیل کی آتی جاتی لہروں کا پابند ٹھہرا، اور زبان ان لہروں کو پکڑنے میں کبھی کامیاب ہوتی، کبھی نہ ہوتی۔ اس موضوع پر شیلی نے اپنے مشہور مضمون ''شاعری کے دفاع میں'' (A Defence of Poetry) میں کلام کیا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ لسان کی نوعیت پر غور کے نتیجے میں ایک بات کولرج نے یہ کہی کہ لسان (لفظ اور معنی کا آپسی رشتہ) بے اصول ہے۔ لہٰذا الفاظ کے ذریعہ پوری حقیقت نہیں بیان ہو سکتی۔ (یہ نکتہ اس کے ملفوظات (Table Talk) میں بیان ہوا ہے۔) ایسی صورت میں اظہار کی عدم تکمیل کا تصور لازم تھا۔ اس طرح زبان کے ناکافی ہونے کا تصور جدیدیت کے مرکزی تصورات میں داخل ہوا۔

مندرجہ بالا نکات میں سے اکثر باتیں غالب کے زمانے میں نہ تھیں۔ اور جو تھیں بھی، وہ غالب تک نہ پہنچی تھیں۔ لیکن زبان کے ناکافی ہونے کا مضمون غالب سے بھی پہلے ہمارے یہاں بیدل بیان کر چکے تھے۔ انہوں نے ملفوظ کی جگہ غیر ملفوظ کو اسرار اور معنی کا حامل ٹھہرایا۔ انہوں نے اظہار کی نارسائی کے دو پہلو، یا دو سطحیں دریافت کیں۔ ایک شعر میں تو انہوں نے اتنا ہی کہا کہ بہت سے مضمون، چاہے وہ کتنے ہی ''شوخ'' (تازہ، بدیع، چلبلے) ہوں، معرض اظہار میں نہیں آتے، کیوں کہ زبان ان کے لیے ''نامحرم'' ہوتی ہے۔

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

لیکن ایک جگہ اس سے بھی آگے انہوں نے خاموشی کو سب سے زیادہ پر معنی بیان قرار دیا:

سخن اگر ہمہ معنیست نیست بے کم و بیشے
عبارتیست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

یہی وجہ ہے کہ بیدل نے اس مضمون کو سب سے اچھا اور مکمل آزادی کا حامل کہا ہے جن کے معنی کو کبھی پابند نہ کیا جا سکے۔ سب سے اچھا خیال وہ جو آزاد رہے، کسی علاقے میں مقید نہ ہو، اور سب سے اچھا مضمون آفریں وہ جو ایسے مضمون باندھے جو قید تعین سے آزاد ہوں:

خیال اگر ہوں آہنگ مشق آزادیست
چو بوے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

غالب ہمارے ذہن اور ذوق کو اس لیے بھی متاثر کرتے ہیں کہ ہمارے کلاسیکی شعرا میں وہ پہلے ہیں جنھوں نے اظہار کی ناکامی، یا زبان کے ناکافی ہونے کا مضمون باندھا ہے، اور اتنی بار باندھا ہے کہ وہ کلاسیکی شاعر سے زیادہ فرانسیسی علامت نگار، یا آج کے جدید شاعر معلوم ہونے لگتے ہیں:

فکر سخن یک انشا زندانی خموشی
دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے
موزونی دو عالم قربان ساز یک درد
مصراع نالۂ نے سکتہ ہزار جا ہے

...

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

...

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

...

اسد کو حسرت عرض نیاز تھی دم قتل
ہنوز یک سخن بے صدا نکلتی ہے

...

نہ بندھے تشنگی شوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

...

ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں

بیدا نہیں ہے اصل تگ و تاز جستجو
مانند موج آب زبان بریدہ ہوں

...

شوخی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں
لیلی معنی اسد محمل نشین راز ہے

...

فکر سخن بہانہ پرداز خامشی
دود چراغ سرمۂ آواز ہے مجھے

یہ اشعار میں نے زیادہ تر حافظے سے نقل کیے ہیں۔ اگر کاوش کی جائے تو دیوان میں ایسے شعر اور بہت سے نکلیں گے۔ اردو کے کلاسیکی شعرا کی حد تک یہ مضمون غالب کا اپنا ہے۔ بیدل سے مستعار لیکر، یا خود اپنی افتاد طبع کے باعث غالب نے اس مضمون کو نہ صرف

اپنالیا، بلکہ اس میں کئی پہلو ایسے بھی پیدا کیے جن کا سراغ بیدل کے یہاں نہیں ملتا۔ مندرجہ بالا تمام اشعار کا آہنگ بہت قوی ہے۔ علاوہ بریں، ان کا استعاراتی زور اور پیکروں کی تازگی نئی سے نئی معنویتوں کو راہ دیتی ہے۔ زیادہ تر اشعار میں مناسبت الفاظ کا پورا اہتمام ہے۔ رعایتیں بھی جلوہ گر ہیں۔ قول محال بھی جگہ جگہ قاری/سامع کے تجسس معنی کو مہمیز دیتا ہے۔ گویا ان اشعار میں تقریباً وہ سب فن کاری ہے جسے ہم غالب سے منسوب کرتے ہیں۔ اس طرح یہ بات بھی ایک طرح کا قول محال بن کر سامنے آتی ہے کہ زبان کی ناکامی کے مضمون پر بنائے ہوئے یہ اشعار اظہار کی دنیا میں نک سک سے درست ہیں، کسی بھی شعر پر معنی کی کمی یا الفاظ کے کفایت نہ کرنے کا اعتراض نہیں وارد ہو سکتا۔

خیال بندی کا ایک نیا اظہار غالب کے ان شعروں میں ملتا ہے جن کے مضمون میں تفکر یا غور و فکر کا رنگ ہے، اور جن کے مضامین غزل کی عام دنیائے کلام (universe of discourse) سے بھی اخذ نہیں کیے گئے، لیکن اوپر نقل کیے ہوئے اسی طرح کے اشعار کے برخلاف یہاں مندرجہ ذیل طرز کے شعروں کا مخاطب کوئی شخص واحد نہیں، بلکہ عام شعر فہم معاشرہ معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں، یہ اشعار خود کلامی پر مبنی نہیں، بلکہ عام سامعین کو دعوت فکر دیتے نظر آتے ہیں، یہ چند شعر ملاحظہ ہوں:

کیا ہے ترک دنیا کاہلی سے
ہمیں حاصل نہیں بے حاصلی سے
خدا یعنی پدر سے مہرباں تر
پھرے ہم در بدر ناقابلی سے

...

کی ہیں کس پانی سے یاں یعقوب نے آنکھیں سفید
ہے جو آبی پیرہن ہر موج رود نیل کی
(آبی پیرہن = ماتمی لباس)

...

ہوا چرخ خمیدہ ناتواں بار علائق سے
کہ ظاہر پنجۂ خورشید دست زیر پہلو ہے

...

بہ سختی ہاے قید زندگی معلوم آزادی
شرر بھی صید دام رشتۂ رگ ہاے خارا ہے

ان اشعار میں سبک ہندی کے طریقے بہت خوبی سے برتے گئے ہیں، لیکن یہ تو اس زمانے کے شعرا کا عام وصف ہے۔ یہ اشعار دراصل اس لیے قابل ذکر ہیں کہ ان کا مجموعی آہنگ حکیمانہ ہے اور ان کی پیچیدگی ان کا جواز ہے، لیکن ان کا مخاطب کوئی شخص واحد نہیں۔ یہ اشعار میں نے غیر متداول دیوان کی ردیف ''ی'' سے بے تکلف نقل کیے ہیں۔

اب متداول دیوان کی بھی ردیف ''ی'' سے اسی طرح کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

دیوار بار منت مزدور سے ہے خم
اے خانماں خراب نہ احساں اٹھایے

...

رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

...

پر پروانہ شاید بادبان کشتی مے تھا
ہوئی مجلس کی گرمی سے روانی دور ساغر کی

...

پا بہ دامن ہو رہا ہوں بس کہ میں صحرا نورد
خار پا ہیں جوہر آیینۂ زانو مجھے

ایک اور بات جس کی بنا پر غالب کا کلام جدید ذہن کے لیے شاہ نصیر یا ناسخ سے زیادہ توجہ انگیز ہے، غالب کی تجریدیت ہے۔ یہ سراسر خیال بندی کا اظہار ہے۔ یعنی بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں غالب نے مضمون کو غیر مرئی اور اکثر غیر محسوس بلکہ غیر حقیقی اشیا ومقدمات پر قائم کیا ہے۔ اس طرح معنی کے امکانات بڑھ جاتے ہیں، اور اگر معنی میں وسعت نہ بھی پیدا ہو تو تخیل کی لطف اندوزی کے لیے میدان وسیع ہو جاتا ہے۔ (دیدۂ نخچیر کو آیینہ بنانے والے شعر میں ہم یہ بات دیکھ چکے ہیں)۔ تجرید کے ساتھ قول محال بھی غالب نے استعمال کیا ہے۔ اس طرح کسی چیز کا عدم وجود ہی اس کے وجود کی دلیل بن جاتا ہے:

بزم مے وحشت کدہ ہے کس کی چشم مست کا
شیشے میں نبض پری پنہاں ہے موج بادہ سے
بزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے

...

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم
محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال

ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

ان اشعار کو بہترین شاعری کی مثال میں کہیں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان کے مضامین کا سارا دارومدار تجرید اور تعقل پر ہے، لہٰذا یہ خیال بندی کی بھی اعلیٰ ترین مثالوں میں سے ہیں۔ اس وقت ان کا مفصل تجزیہ کرنے کا موقعہ نہیں لیکن اس نکتے کی طرف ضرور آپ کو متوجہ کرنا چاہتا ہوں کہ ان تمام اشعار کا لطف اٹھانے کے لیے تخیل کی قوت درکار ہے، لیکن ان کی تخلیق کے لیے ایسا ذہن درکار تھا جو حقیقی اشیا کو غیر مرئی اور خیالی، اور خیالی اشیا کو مرئی اور حقیقی کی سطح پر انگیز کر سکے۔ ان اشعار میں ''نام نہاد حقیقی دنیا'' بہت کم ہے، لیکن وہ جتنی اور جیسی بھی ہے، اس کا انحصار عدم حقیقت پر ہے۔ خارجی دنیا یہاں تصور کی قوت کے آئینے میں دیکھی جاتی ہے، یعنی مادی حقیقت (مثلاً معشوق کی آنکھ) کو شاعر واقعے سے خیال میں بدلتا ہے، پھر اسے شعر میں منعکس کرتا ہے۔

ان نکات کی روشنی میں صرف پہلے شعر پر غور کریں:

بزم مے وحشت کدہ ہے کس کی چشم مست کا

شیشے میں نبض پری پنہاں ہے موج بادہ سے

پری میں وحشت ہوتی ہے، اس معنی میں کہ پری کو کہیں قرار نہیں، اس کا جلوہ نظر آتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ پری کا عمل ہے دیوانہ بنانا۔ تیسری بات یہ کہ دیوانگی کا اظہار وحشت یعنی عدم سکون کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پہلی اور دوسری بات کا تعلق حقیقت سے نہیں، تیسری کا ہے۔ اس کے بعد جو بات کہی گئی وہ سراسر تجریدی ہے، کہ شیشے میں شراب کا ابلنا، اس کا تلاطم اور اس کی حرکت، مثل نبض پری ہے۔ پری میں وحشت ہوتی ہے، اور یہ

وحشت شراب تک میں آ گئی ہے، کہ موج شراب میں وہ حرکت اور ابال ہے جو عالم وحشت کا خاصہ ہے۔ موج مے میں اضطراب اس قدر ہے کہ وہ نظر نہیں آتی، لیکن یہی بات یہ ثابت کرتی ہے کہ یہ نبض پری ہے، کیوں کہ جب پری کے مزاج میں وحشت ثابت ہے تو اس کی نبض میں بھی وحشت ہوگی، اور نبض بہر حال صرف دھڑکتی ہے، دکھائی نہیں دیتی۔ لوگ شراب پی کر بہکتے ہی ہیں، لیکن یہاں وفور نشہ کا عالم دیگر ہے۔ لوگ پی پی کر اس طرح بہک رہے ہیں، مے خانے میں ادھر سے ادھر یوں گرے پڑتے ہیں گویا وحشت میں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے نبض پری کی وحشت شراب سے اتر کر ان میں بھی آ گئی ہے۔ (ملحوظ رہے کہ شراب کو لال پری بھی کہتے ہیں)۔ شور و مستی کے تلاطم کو دیکھ کر متکلم فرض کرتا ہے کہ یہ سب کسی کی چشم مست کا کرشمہ ہے، ورنہ نبض پری، پری کی وحشت، موج بادہ کا شیشے میں نبض کی طرح دھڑکنا لیکن پنہاں رہنا، کسی بظاہر غیر موجود ہستی کی مستی چشم، یہ ایسی چیزیں نہیں جنھیں ہم عالم حقیقت میں دیکھ سکیں۔

اگر تجرید کے مقابلے میں ارضیت اور خیال کے مقابلے میں واقعے کی جلوہ گری دیکھنی ہو تو دیوان اول سے میر کا یہ شعر دیکھیے:

پھوٹا کیے پیالے لنڈھتا پھرا قرابہ
مستی سے میری تھا یاں اک شور اور شرابا

تجرید اس سے زیادہ کیا ہوگی کہ غالب کے شعر میں نہ وہ ہستی موجود ہے جس کی نگاہ مست کا جادو سارا تلاطم پیدا کر رہا ہے، اور نہ اس منظر کا شاہد، یعنی خود غالب، یا اس شعر کا متکلم، پردۂ شہود پر ہے۔ پورا شعر صرف غیر شخصی بیان ہے، اور اس کے لہجے میں تحسین کی پھواروں سے بڑھ کر استغراق حیرت کی خاموشیاں جلوہ گر ہیں۔ اس شعر کو پڑھ کر غالب کا ہی شعر یاد آتا ہے، اور وہ شعر بھی ان کے زمانۂ نوجوانی کا ہے:

دیدار بادہ حوصلہ ساقی نگاہ مست
بزمِ خیال مے کدۂ بے خروش ہے

شعر زیر بحث میں "وحشت کدہ" ضرور بنایا گیا ہے، لیکن بے خروش، کوئی حاضر نہیں، اور جو حاضر ہیں وہ غیر مرئی ہیں۔ اس کے برخلاف، میر کے شعر میں متکلم خود موجود ہے۔ وہ مے کدے میں سارے شور اور شرابا کا بانی ہے، اور دونوں مصرعوں کے صوتی اور بصری پیکر اس شور اور شرابے کی زندہ تصویر بناتے ہیں۔ اسی لیے یہ کہنا انسب معلوم ہوتا ہے کہ میر کا تخیل زمینی اور بے لگام اور غالب کا تخیل آسمانی اور باریک تھا۔

خیال بندی کو غزل کے مروجہ مضامین کے خلاف ایک طرح کا اعلان جنگ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس اعلان جنگ میں غزل سے انکار کی کیفیت نہ تھی، جیسی کہ ہم عظمت اللہ خاں یا ان کے بعد جوش کے یہاں دیکھتے ہیں۔ (یہ بھی دھیان میں رہے کہ عظمت اللہ خان اور جوش کی بغاوتیں الگ الگ بنیادوں پر تھیں، اور زیادہ تر تقلید پر مبنی تھیں۔ عظمت اللہ خان ہندی اور بخیال خود انگریزی کے مقلد تھے، جوش بھی بخیال خود انگریزی کے متبع تھے)۔ خیال بندی کی شعریات کہتی تھی کہ مضمون ہی کلام کا سنگ بنیاد ہے۔ اور چونکہ عمارت اس نہج کی ہوگی جس نہج کا سنگ بنیاد ہوگا، اس لیے نئے طرز کی عمارت بنانے کے لیے نئے سنگ بنیاد، یا نئے طرز کے سنگ بنیاد درکار ہیں۔ یہ راہ مشکل اور دشوار گزار تھی، اور اس کو اختیار کرنے میں دائرۂ غزل سے باہر جانے کے خطرے بھی تھے۔ لیکن نئے موڑ اور تازہ مقامات بھی اسی راہ میں آتے تھے۔

حالی نے کہا تھا ("یادگار غالب") کہ غالب کی طبیعت اس وضع کی تھی کہ "وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک چڑھاتے تھے"، اور یہ کہ انہوں نے اگلوں کی "شاہراہ چھوڑ کر دوسرے رخ پر چلنا اختیار کیا... اور جس چال پر اور لوگ چل رہے تھے اس چال کو

چھوڑ کر دوسری چال اختیار کی۔'' یہ باتیں صرف ایک حد تک درست ہیں۔ اس راہ پر چلنے والے غالب پہلے شاعر نہ تھے، نہ اردو میں نہ فارسی میں۔ حالی کو یہ کہنا چاہیے تھا کہ غالب نے غزل کے مروجہ مضامین کو نئے انداز تو عطا کیے، انہوں نے مضمون کی تلاش میں دور دور تک پرواز بھی کی، حتیٰ کہ ان کے پیش رو شعرائ خواہ اردو کے خواہ فارسی کے، سب پیچھے رہ گئے۔ اقبال کو غالب کی فہم اس درجہ تھی کہ انہوں نے اس راز کو پالیا تھا کہ مضمون آفرینی ہی غالب کا طرۂ امتیاز ہے۔ لہٰذا اقبال نے ان سے مخاطب ہو کر کہا:

شاہد مضموں تصدق ہے ترے انداز پر
خندہ زن ہے غنچۂ دہلی گل شیراز پر

....

اشاریہ

لوسین گولڈمان۔۲۹،

میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

